This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

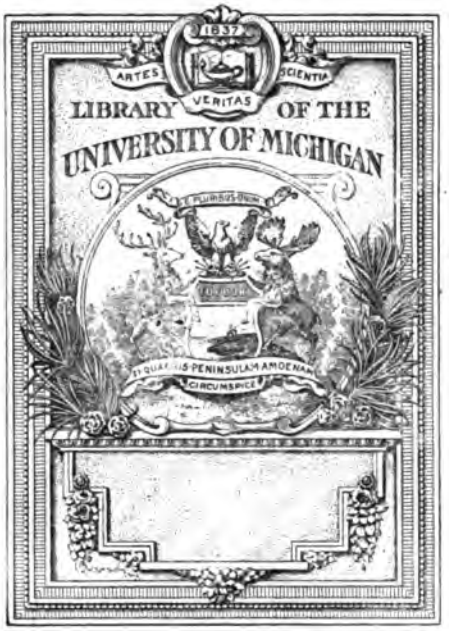
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 908,211


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XXVII

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1907—1908

Music
ML
5
.M845
v. 7
pt. 3

Music
6-21-65

INHALT

Seite

Hugo Riemann, Beethoven und die Mannheimer 3. 85

J. Niemack, Herzschlag und Rhythmus. Ein Versuch, dem Verständnis von Beethovens Werken durch das Studium seiner Ohren- und Herzkrankheit näher zu kommen 20

Hans Volkmann, Beethoven als Epigrammatiker 26

Alfr. Chr. Kalischer, Beethovens Briefe an Bernard 32

Paul Ehlers, Die Münchner Ausstellung und der Musikerverband 67

Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allgemeiner Deutscher Musikerverband. Eine Klarlegung 75

Paul Marsop, Arturo Toscanini 81

Wilhelm Altmann, Die Notwendigkeit einer Stiftung zur Ermöglichung der Drucklegung umfangreicher Kompositionen. Eine Anregung 98

Max Kadisch, Pauline Lucca † 101

Richard von Perger, Carl Goldmark. Eine Skizze 131

Carl Goldmark, Aus meinen Erinnerungen und Begegnungen 144

Richard Specht, Gustav Mahler 149

Richard Hähn, Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor 172

Carl Fuchs, Zur Auferstehung des Chorals in der evangelischen Kirche . . 195. 323

O. Landmann, Bach-Porträts 216

Hermann Wetzel, Solisten-Konzerte. Ihr Nutzen und Zweck 229

Rudolf Louis, München 259

An der Isar: Paul Marsop, Vom Münchner Kunstgeist 268
Paul Ehlers, Glossen zur Münchner Oper 270
Eduard Wahl, Vom Münchner Konzertleben 276

Zum 44. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München 281

Eduard Platzhoff-Lejeune, Das Opernrepertoire in Deutschland und Frankreich 338

Gustav Altmann, Die Methode Jaques-Dalcroze 345

Arthur Smolian, Die Enthüllung des Bachdenkmals und das Bachfest (15. bis 18. Mai) in Leipzig 349

Richard Specht, Zur Enthüllung des Wiener Brahmsdenkmals 353

Rudolf Kastner, Zum ersten ostpreussischen Musikfest 357

Besprechungen (Bücher und Musikalien) 37. 103. 175. 236. 360

Revue der Revueen 40. 109. 180. 241. 366

Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 192. 319. 384

192683

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	183
Augsburg	371
Berlin	44. 371
Braunschweig	44. 372
Bremen	113. 244
Breslau	44. 113
Brüssel	113. 244
Budapest	114. 372
Colmar i. E.	184
Dortmund	114
Dresden	44. 114. 244. 373
Düsseldorf	45. 373
Elberfeld	114. 373
Essen a. R.	184
Frankfurt a. M.	45. 114. 244. 373
Genf	184
Graz	374
Haag	184
Halle a. S.	45. 374
Hamburg	45
Hannover	45. 244
Johannesburg	46
Karlsruhe	46. 374
Köln	46. 115. 245. 374
Königsberg i. Pr.	374
Leipzig	245
Lemberg	185
London	115
Luzern	185
Madrid	115
Magdeburg	116. 374
Mailand	46. 375
Mainz	46. 375
Mannheim	116. 375
München	46
New York	47. 245
Paris	47. 185. 375
Prag	48. 186
St. Petersburg	48. 376
Schwerin i. M.	186
Stockholm	116
Straßburg i. E.	116. 186
Stuttgart	116. 376
Trier	48
Warschau	117
Weimar	117
Wien	48. 117. 245. 376
Wiesbaden	117. 377
Zürich	49. 377

Kritik (Konzert)

	Seite
Amsterdam	49
Antwerpen	49. 246
Basel	50
Berlin	50. 118. 187. 247
Boston	247
Braunschweig	53
Bremen	53. 188
Breslau	189
Brüssel	54. 247
Budapest	54. 248
Chicago	55
Dortmund	55. 121
Dresden	55. 121. 248. 377
Düsseldorf	189
Elberfeld	248
Essen a. R.	56. 249
Frankfurt a. M.	56. 121. 249. 378
Genf	57. 249
Haag	57. 378
Halle a. S.	189
Hamburg	58
Hannover	190. 379
Heidelberg	58
Johannesburg	249
Karlsruhe	190
Kassel	59
Köln	59. 122. 250. 379
Kopenhagen	190. 250
Leipzig	122. 250. 380
London	251
Luzern	251
Madrid	125. 381
Magdeburg	190
Mailand	190
Mainz	190
Manchester	252
Mannheim	252
Moskau	252
München	60. 125. 253. 381
New York	382
Paris	126. 382
Philadelphia	253
Prag	191. 254
Prätoria	191
Rotterdam	62
St. Petersburg	191. 254
Schwerin i. M.	62. 254
Stockholm	255
Straßburg	255
Stuttgart	255
Verden (Aller)	62
Warschau	62. 256
Weimar	62. 127
Wien	63. 256
Wiesbaden	191
Zittau i. S.	191
Zürich	63

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

dall'Abaco, Felice, 4. 5. 59.
dall'Abaco, Giuseppe, 4.
Abendroth, Irene, 135.
v. Abranyi, Rosa, 244.
Ackers, Lotte, 119.
Adamian, Eugenie, 125. 256.
Adamian, Helene, 125. 256.
Agloda, Olga, 374.
Ahner, Bruno, 283. 319 (Bild).
Ahner-Quartett 277. 283. 319 (Bild).
Aigner, Oskar, 244.
v. Akimoff, Gregor, 381.
Alang-Egger, Bertha, 63.
Albernoni, Diane, 120.
d'Albert, Eugen, 44. 45. 46. 48. 49. 55. 56. 58. 125. 186. 245. 359. 371. 373. 374. 375.
d'Albert, Hermine, 55.
Albrecht, Edith, 123.
Alda, Francès, 117.
Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 122.
Allgeyer 360.
Altmann-Kuntz, Margarete, 54. 255.
Alvarez, Louis, 48. 114. 116.
Amato, P., 46.
Andersen, Joachim, 250.
Andreae, Volkmar, 63. 249.
Andriano, Max, 118.
Angerer, Gottfried, 63.
Anselmi (Sänger) 376.
Ansorge, Conrad, 62. 254.
Antalffy, Desider, 248.
Anton, Max, 117.
Applegate, Belle, 115.
v. Aranyi, Adila, 379.
Arbós, Fernandez, 125. 381.
Arensky, Anton, 48.
Ariola, Pepito, 256.
d'Arnalle, V., 123.
Arnaud, Germaine, 57. 120.
v. Arnim, Achim, 155.
Arnim, Gustav, 48.
Arnoldson, Sigrid, 46. 116. 245. 376.
Aron, Paul, 251.
Arragui (Komponist) 125.
Artôt de Padilla, Lola, 372.
Aschaffenburg, Alice, 246.
Astruc & Co. 384.
Auber, D. E., 46. 116. 339. 373.
Audran, Edmond, 244.
Auer, Leopold, 252. 254.
Aulin, Tor, 255.
Aumann, Albert, 374.
Avani-Carreras, Maria, 51. 62. 124.
Averkamp, Anton, 58.
Bach, Ambrosius, 225.
Bach, Anna Carolina Philippina, 217.
Bach, C. Ph. E., 5. 6. 7. 10. 118. 217. 218. 226. 235. 329. 384 (Bild).
Bach, Christian, 85.
Bach, E., 125.
Bach, Gottlieb Friedrich, 226.
Bach, Johann Christian, 226. 384 (Bild).
Bach, Johann Christoph, 226.
Bach, Joh. Chr. Friedrich, 225.
Bach, Joh. Seb., 3. 4. 5. 50. 51. 57. 59. 118. 119. 120. 121. 126. 133. 176. 190. 191. 206. 208. 216ff (Bach-Porträts). 233. 234. 235. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 332. 349ff (Die Enthüllung des Bach-Denkmals und das Bachfest 15.—18. Mai in Leipzig). 357. 358. 361. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384.
Bach-Gesellschaft (Paris) 126.
Bach, Oscar, 57.
Bach, Veit, 225.
Bach, W. Friedemann, 51. 118. 218. 219. 225. 235. 384 (Bild).
Bach, Wilh. Friedrich Ernst, 225. 384 (Bild).
Bach, Dr., 361.
Backhaus, Wilhelm, 52. 55. 56. 123. 125. 190. 248. 249. 251. 377.
Bahling, Hans, 375.
Bain 105.
Bakaleinikow, W., 252.
Balakirew, Mili, 119. 253.
Bally-Apfelbeck, Louise, 122.
Band, Erich, 116. 376.
Bandler-Quartett 58.
v. Bandrowski, Alexander, 185.
Bantock, Granville, 252.
Barbi, Alice, 356.
Barbier, Jules, 138.
Barblan, Otto, 251.
Barmas, Issay, 51. 191.
Barnay, Lolo, 59. 187.
Baroen, Arthur, 249.
Barrau (Posaunist) 383.
Barré, Julius, 45.
Barron, Berthald, 375.
Barth, Richard, 58. 123. 127.
Barth, Stephanie, 123.
Barthsche Madrigalvereinigung 53. 60.
Bartsch, Karl, 103.
v. Bary, Alfred, 44.
Basler Gesangverein 50.
Bastide, Kapellmeister, 185.
Bateson, Thomas, 380.
Batka, Richard, 373.
Battaille-Quartett 121.
Battisti, Franz, 45. 245.
Battistini (Sänger) 117. 185. 376.
Bauer, Erna, 188.
Bauer, Louis, 380.
Baumbach, Felix, 184.
Baumbach, Rudolf, 376.
v. Baußnern, Waldemar, 189. 379.
Beaumarchais 339.
Beaunier 126.
Bechstein, Carl, 52. 58.
Beck, Joh. Nep., 134.
Becker, F., 51.
Becker, Fritz, 187.
Becker, Hugo, 55. 62. 189.
Becker, Ludwig, 55.
Becker, Reinhold, 121.
Becquer 125.
Beeg, Georg, 113.
Beeg, Sonja, 119.
Beer, Joseph, 11.
Beer, Michael, 186.
van Beethoven, Johann, 362.
van Beethoven, Karl, 361.
van Beethoven, Ludwig, 3ff (B. und die Mannheimer. I). 20ff (Herzschlag und Rhythmus. Ein Versuch, dem Verständnis von B.'s Werken durch das

Studium seiner Ohren- und Herzkrankheit näher zu kommen). 26 ff (B. als Epigrammatiker). 31 ff (B.'s Briefe an Bernard). 37 ff (Beetnoveniana). 50. 53. 54. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 64 (Bilder). 85 ff (B. und die Mannheimer. Schluß). 118. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 133. 144. 145. 159. 162. 187. 188. 189. 190. 191. 210. 233. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 255. 256. 334. 336. 353. 359. 361. 376. 377. 378. 379. 381. 382. 383. 384.
Behaim, Michael, 104. 105.
Behr, Hermann, 189.
Behrens, M., 57.
Beier, Franz, 59.
Belaieff, M. P., 99. 191.
Bellini, Vincenzo, 338.
Bellmann, C. M., 123.
Bellwidt, Emma, 189.
Benda, G., 120. 124.
Bendemann 350.
Bender, Paul, 47. 253. 381.
Bendix, Frau, 250.
Bendix, Toni, 61.
Bendix, Viktor, 250.
Benedikt von Watt 104.
Bengell, Else, 189.
Benzinger, A., 256.
Berber, Felix, 121. 122. 249. 381.
Berger, Rudolf, 183. 375.
Berger, Wilhelm, 282. 319.
Bergmann, Hans, 45.
Berheine, Franz, 48.
Berlioz, Hector, 51. 58. 61. 62. 63. 122. 161. 172. 184. 189. 249. 250. 252. 253. 254. 255. 270. 274. 275. 278. 282. 283. 314. 319. 340. 378. 384.
Bernard, Carl, 31 ff (Beethovens Briefe an B).
Bernecker, Constanz, 125.
Bernouilli, E., 103. 104.
Berploon (Organist) 379.
Bertrand, Marcel, 47 („Ghyslaine". Uraufführung in Paris).
Betz, Franz, 102.
Beyerlein, F. A., 251.
Bierbaum, O. J., 365.
Billroth, Theodor, 360.
v. Binzer, Erika, 59.
Birgfeld, Rudolf, 62.
Birkholz, Max, 374.
Birnbaum, Alexander Z., 249.
Birrenkoven, Willi, 45.
Bischof, Georg, 184.
Bischoff, F., 38.
Bischoff, Hermann, 69. 80. 254. 256. 281. 319 (Bild).
Bischoff, Johannes, 45. 372.
Bittner, Julius, 245. 246.
Bizet, Georges, 57. 245.
Björnson, Björn, 61.
Blackpool Glee and Madrigal Society 252.
Bland, Elsa, 256.
Bläservereinigung, Brüsseler, 54.
Bläservereinigung der Münchner Hofkapelle 277.
Blech, Leo, 183. 359.
Bleyle, Karl, 63. 282. 305. 319 (Bild).
Blodgett, Elisabeth, 124.
Blumenfeld, Felix, 191.
Blumer, Theodor, 56.
Blümle, Josef, 124.
Blüthgen, Viktor, 240.
Blüthner, Julius, 53.
Böcklin, Arnold, 151.
Bodanzky, Arthur, 191.
Bodenstein, Ernst, 279.
Boehe, Ernst, 61. 69. 80. 121. 278. 357.
Bogel, Vicky, 57.
Böhler, Otto, 192.
Bohm, Anna, 123.
Böhm, Käthe, 51.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 45.
Bohn, Emil, 103. 189.
Boieldieu, F. A., 339.
Bokemeyer, Elisabeth, 191.
Bolte, Johannes, 103.
Bolz, Oskar, 185.
Bommer, Martha, 371.
Bonfiglio, Carlo, 249.
v. Bongardt, Paul, 245.
Bonin, Willi, 375.
Bopp-Glaser, Auguste, 116. 376.
Böpple, Paul, 345.
Borchard, Adolphe, 120.
Bormann, Edwin, 216. 217. 223.
Börner, Hildegard, 380.
Borodin, Alexander, 57. 191. 252. 254.
Boronat, Olympia, 376.
Boruttau, Alfred, 186.
Bos, Coenraad V., 52. 378.
v. Bose, Fritz, 60. 189.
Bosetti, Hermine, 49. 57. 190. 253.
Bosquet (Pianist) 247.
Bosquet-Quartett 54.
Bossi, Enrico, 54. 55. 114.
Bossi, Renzo, 55.
Boßler, H. Ph., 5. 16.
Boucher, Ernestine, 187.
Bourgault-Ducoudray, L. A., 341.
Boutarel, Amédée, 338.
Brahms, Johannes, 51. 53. 54. 55. 57. 58. 59. 60. 63. 118. 119. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 142. 145. 146. 172. 189. 190. 191. 208. 234. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 277. 353 ff (Zur Enthüllung des Wiener B.-Denkmals). 357. 358. 360. 361. 379. 380. 381. 384 (Bild).
Brandenberger, Ernst, 371.
Brandes, Friedrich, 121.
Brandt, Marianne, 102.
Brandukow, A., 252.
Brauer, Max, 190.
Braun, Emmy, 125.
Braun, Friedrich, 115.
Braunfels, Walter, 282. 319 (Bild).
Braunhofer, Dr., 25.
Breest 51.
Brecher, Gustav, 45..
Breitkopf & Härtel 6. 38. 64. 350.
Brema, Marie, 251.
Brendel, Franz, 147.
v. Brenneis, Hermine, 117.
Brenner, Ludwig, 362.
Brentano 362.
Breßler-Gianoli 47.
Breuer, Else, 373.
Breuer, Hans, 246.
v. Breuning, Christoph, 64 (Bild).
v. Breuning, Eleonore, 18.
v. Breuning, Gerhard, 64 (Bild).
v. Breuning, Helene, 64 (Bild).
v. Breuning, Stephan, 64 (Bild).
Breuning-Storm 250.
de Bréville, Pierre, 127.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 191.
Brieger, Eugen, 120.
Briesemeister, Otto, 116. 245. 248.
Bright, Dora, 252.
ten Brink, Henri, 191.
Brode, Max, 357. 358.
Brodersen, Friedrich, 47. 61.
Brodsky-Quartett 252.
Brombaro (Sänger) 376.
Bromberger, David, 54.
Bronsgeest, Cornelius, 378.
Brouette, Direktor, 375.
Broussan, Théodore, 126. 185.
Bruch, Max, 55. 59. 62. 118. 123. 190. 250. 251.
Bruck, Boris, 45. 190. 245.
v. Brucken-Fock, Emil, 378.
Bruckner, Anton, 50. 58. 60. 61. 152. 253. 254. 255. 277. 278. 357.
Bruckstein, M., 212.
Brüll, Ignaz, 355.
Brun, Fritz, 124.
Bruneau, Alfred, 341.
Brunet 249.
Brunner, Charlotte, 47.
v. Brunswick, Therese Gräfin, 64 (Bild).
Buchner, E., 379.
Buck, Rudolf, 57. 123.

Buisson, Marie, 55.
Bülau, Wolfgang, 55. 119. 381.
v. Bülow, Hans, 81. 276. 277. 360.
Bültemann, Walter, 372.
Bungert, August, 121.
Burchardt, Marga, 45. 244.
Burchardt (Sängerin) 61.
Bürger, G. A., 123. 249.
Burian (Cellist) 51.
Burk-Berger, Marie, 371. 373.
Burkhardt, Max, 119.
Burmeister, Richard, 123.
Burmester, Willy, 59. 60. 124. 255. 256.
Burrian, Karl, 44.
Bürstinghaus, Ernst, 375.
Burzio, Emilia, 46.
Buschbeck, Hermann, 47.
Busoni, Ferruccio, 52. 57. 63. 119. 127. 187. 251. 252.
Bueß, Eugenie, 379.
Busser, Henri, 341.
Bußmeyer, Hans, 277.
Buths, Julius, 172 ff (Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor). 189.
Büttner, Max, 374.
Buxbaum, Friedrich, 118.
Buxtehude, Dietrich, 59. 189. 190.
Buysson, Jean, 56.
Byron, Lord, 189.
Cabisius, Arno, 116. 374.
Cäcilia-Verein (Kopenhagen) 188.
Cacheux, E., 346.
Cahier, Charles, 256.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 190. 381.
Caln, Henri, 375.
Caland, Elisabeth, 106.
Calderon 361.
Calzin, Alfred, 124.
del Campo, Conrado, 125. 381.
Cannabich, Christian, 3. 4. 7. 92.
Capet, Louis, 127.
Capet-Quartett 190. 383.
Caponsacchi, Marguerita, 56.
Carissimi, Giacomo, 49. 380.
Carmen Sylva 121.
Carré, Albert, 48.
Carré, M., 138.
Carreño, Teresa, 124.
Carreño-Blois, Teresita, 124.
Caruso, Enrico, 245.
Casals, Pablo, 54. 56. 127. 246. 252. 254. 378.
Casals-Suggia, Guilhermina, 54. 378.
Castelli, Ignaz, 27.
Cavaillé-Coll 126.
Cernikoff, Walter, 51.
Certani, Alessandro, 124. 189.
Chabrier, Emanuel, 191. 341.
Charpentier, Gustave, 46. 47. 50. 82. 113. 116. 185. 245. 341.
Chartres, Vivien, 255.
Chausson, Ernest, 127.
Cherubini, Luigi, 247. 255. 338.
Chevillard, Camille, 126.
Chop-Groeneveit, Celeste, 191.
Chopin, Frédéric, 55. 59. 120. 123. 124. 125. 127. 187. 190. 234. 249. 251. 256. 336. 361. 379. 383.
Christian Ludwig, Markgraf von Brandenburg, 220.
Clark, W., 252.
Clemens August, Kurfürst von Köln, 4. 5.
Cleve, Halfdan, 179.
Coâtes, Albert, 114. 373.
Collin-Haberlandt, Emmy, 119.
Colonne, Edouard, 126. 127. 382. 384.
Conrad, W., 359.
Conrat, Ilse, 353.
Conried, Heinrich, 47. 84.
Converse, F.-S., 247.
Conversi, Girolamo, 380.
Coquard, Arthur, 127. 383.
Cor de Las, Alonso, 62.
Corelli, Arcangelo, 4. 59. 378.
Cornelius, Peter, 45. 57. 116. 146 ff. 189. 249. 254.
Corsi, Emilia, 376.
Cortolezis, Fritz, 61. 253. 279.
Cortot, A., 246.
Cortot, F., 54.
Corvinus, Lorenz, 255.
Coßmann, Carl, 375.
de Coulon, Dora, 122.
Courvoisier, Walter, 62. 278.
Coward, Dr., 251.
Crickboom, Mathieu, 54.
Cronberger, Wilhelm, 44.
Crüger, Joh., 199. 201.
de la Cruz-Fröhlich, Louis, 57. 378.
Culp, Julia, 49. 55. 119. 246. 248.
Curci, Alberto, 51.
Cuvilliès 272.
Cuypers, H., 58.
Dahn, Felix, 139.
Dallier, Henri, 127.
Dalmores, Charles, 47.
Dalossy, Ellen, 188.
Dalvarezzo, Mercedes, 48.
Damen-Vokalquartett, Berliner, 119.
Damrosch, Frank, 382.
Damrosch, Walter, 382.
Daniela, Anna, 114.
Darier, M., 249.
David, Félicien, 383.
David, Ferdinand, 146.
David, J. J., 192.
Davidoff, Karl, 59.
Davisson, Walther, 56. 249. 383.
Debogis-Bohy, Louise, 190. 249.
Debroux, Joseph, 127. 250.
Debussy, Claude, 47. 49. 245. 246. 253. 341. 343. 375. 382. 383.
Decius, Nicolaus, 196.
Decléry (Sänger) 244.
Deiters, Hermann, 3. 5. 6. 14. 29. 36. 37.
Déjoie, Marie, 373.
Delibes, Leo, 57. 114. 341. 374.
Delius, Frederick, 172. 187. 282. 319 (Bild).
Delune, Louis, 54. 60.
Delvenne, Louis, 249. 250.
Demellier (Sängerin) 48.
Demuth, Leopold, 49.
Dennery, Mathilde, 189.
Deppe, Ludwig, 105. 106.
Derichs, Mathieu, 45.
Dessoff, Gretchen, 122.
Dessoir, Susanne, 62. 124. 189. 378.
Destinn, Emmy, 48. 183.
Diabelli, Antonio, 17.
Diamant, Bernard, 62.
Dickens, Charles, 135.
Didur, Adam, 185.
Diémer, Louis, 252.
Dierich, Carl, 247.
Dierich-Geyer, Meta, 247.
Dietrich, Anton, 64.
Dietz, Johanna, 55. 124.
Dinsart (Pianist) 54.
Dippel, Andreas, 47.
Dittler, Herbert, 119.
Diabal, Benno, 48.
Doebber, Johannes, 379.
Docen (Germanist) 103.
v. Dohnányi, Ernst, 50. 55. 57. 125. 190. 255.
Dohrn, Georg, 189. 278.
Dolmetsch, Arnold, 247.
Dömpke, Gustav, 357.
Doenges, Paula, 115.
Donizetti, Gaëtano, 81. 245. 338. 376.
Donnini (Kapellmeister) 4.
Door, Anton, 355.
Döring, Georg, 44.
Dorn, Otto, 117. 374.
Dorp, Elfriede, 114.
Dörwald, Wilhelm, 113.
Dorland, John, 380.
Dreyer (Germanist) 103.
Drill-Orridge, Theo, 54. 117. 256.
Droucker, Sandra, 250. 254.
Dua (Sänger) 244.
Dubois, Marie, 120.
Dubois, Théodore, 341.
Dukas, Paul, 61. 246 („Ariane

und Blaubart." Deutsche Uraufführung in Wien). 341. 343.
Dülfer, Martin, 277.
Dulow, G., 252.
Duncan, Elisabeth, 251.
Duncan, Isadora, 251.
Dupuis, Sylvain, 54. 247.
Durant, Kapellmeister, 54. 247.
Dusseau-Bormann, Eugenie, 120.
Duvernoy, V. A., 341.
Dvořák, Anton, 51. 54. 56. 57. 124. 127. 191. 248. 250. 252. 253. 379. 384.
van Dyck, Ernst, 246.
Easton (Sängerin) 371.
Ebner, Karl, 283. 319 (Bild).
Eccard, Joh., 58.
Egenieff, Franz, 183. 372.
Eggers, Max, 376 („Frau Holda". Uraufführung in Wien).
Ehlers, Paul, 358.
Ehrenberg, Carl, 185. 282. 309. 319 (Bild).
Ehrlich, R., 252.
Eibenschütz, José, 191.
Eibenschütz, Riza, 373.
Eichler, Hanns, 185.
Eickemeyer, Willy, 121.
Eisenberger, Severin, 120. 187.
Eisenmann, Ernst, 238.
Ekeblad, Maria, 189.
Ekenberg (Komponist) 379.
Eldering, Bram, 122.
Elgar, Edward, 54. 122. 172. 378.
Elman, Mischa, 247. 248.
Elsmann, Alfred, 117.
Elwart, A. A. E., 138.
Endulé, Georges, 379.
Enesco, Georges, 126.
Engel, S., 252.
Engel, Kommissionsrat, 362.
Enna, August, 250.
Epstein, Julius, 145. 152.
Erb, Karl, 116.
Erdmannsdörfer, Max, 277.
Erdödy, Gräfin, 64 (Bild).
Erlanger, Camille, 341.
Eriebach, Joh. Phil., 95. 120. 124.
Erler-Schnaudt, Anna, 123.
Ertel, Paul, 188. 256.
Erwin, Hans, 184.
Evers, Franz, 365.
Evers, Karl, 62.
van Eweyk, Arthur, 59. 118. 119. 246. 351. 359.
Fabozzi, Gennaro, 190.
Fabre, Gabriel, 127.
Fabry, Elisabeth, 371.
Fährmann, Hans, 363.
Faliero-Daicroze, Nina, 244.
Falk, Julius, 118.
Falk-Mehlig, Anna, 50.
Falke, G., 365.
v. Falken, Frau, 114.
Fall, Leo, 244.
v. Fangh, Frieda, 49.
Fanniella (Sängerin) 49.
v. Farnholz, Ria, 49.
Faßbaender, Peter, 251. 252. 380.
Faßbender, Zdenka, 47.
Fauré, Gabriel, 127. 190. 252.
Fehling, Karl, 56.
Feinhals, Fritz, 114. 116. 372. 374.
Felmy, Maximilian, 47.
Fenten, Wilhelm, 375.
Fest, Max, 351. 381.
Fevrier, Henry, 252.
Fiebig, Hugo, 189.
Fiebiger, Erna, 374.
Fiedler, Max, 58.
Filtz, Anton, 19. 92.
Fink, Mizzi, 45.
Fischer, Franz, 277.
Fischer, Gisela, 377.
Fischer, Jenny, 256.
Fischer, Paul, 118.
Fischer, Richard, 189.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 50. 188.
v. Fladung, Irene, 47.
Fleisch, Maximilian, 57.
Flemming, F., 359.
Flesch, Carl, 49. 57. 378.
v. Florentin, Paula, 245.
Floresco, Silvio, 60.
Florian, J. P. C., 244.
Floris, Emil, 187.
Fokker, Mary, 53.
Folz, Hans, 105.
Forchhammer, Ejnar, 115. 375. 379.
Forkel, Nikolaus, 226.
Forsell (Sänger) 116.
Foerster (Sängerin) 189.
Förster, Gusti, 44.
Förster, Oscar, 44.
Fournier (Komponist) 341.
Francès, Alda, 46.
Frances-Quartett 125.
Franchetti, Alberto, 46. 62.
Franck, César, 54. 57. 60. 62. 126. 127. 246. 253. 254.
Frank, Franz, 374.
Frank, Mathieu, 114.
Fränkel, Ludwig, 372.
Franko, Sam, 382.
Franz, Robert, 126.
Robert Franz - Singakademie (Halle) 189.
Frauenchor, Frankfurter, 122.
Frauenlob, Heinrich, 104.
Freudenberg, Günther, 120.
Freudenberg, Wilhelm, 244 („Das Jahrmarktsfest zu Plunderweilen". Uraufführung in Bremen).
Freund, Grete, 49.
Frey, Emil, 119. 252.
Fricke, A. G. L., 102.
Fricke, Richard, 363. 380.
Fricker 249.
Fried, Oskar, 51. 187. 254.
Fried, Richard, 255.
Friedberg, Carl, 125.
Friedheim, Arthur, 124.
Friedländer, Max, 95.
Friedman, Ignaz, 55. 56. 123.
Friedmann, Meta, 189.
Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, 350. 358.
Friedrich der Große 219. 329.
Friedrich August, König, 122.
Friese, P., 380.
Friese, R., 380.
v. Frimmel, Theodor, 37 ff. 64.
Frischen, Josef, 190. 379.
Frodl, K., 255.
Fuchs, Albert, 121.
Fuchs, Anton, 47.
Fuchs, Marie, 251.
Fuchs, Richard, 357.
Fumagalli, Kapellmeister, 252.
Funck (Sängerin) 59.
v. Gabain, Anna, 250.
Gabrilowitsch, Ossip, 53. 125. 248.
Gade, N. W., 380.
Gadski, Johanna, 254.
Galitzin, Nikolaus Fürst, 23.
Galston, Gottfried, 191. 384.
Garden, Mary, 47. 245.
Garibaldi, L., 46.
Gaertner, Walter, 245.
Gastinel, Leon, 341.
Gastoldi, G. G., 380.
Gastone (Sänger) 255.
Gatti-Casazza, Giulio, 47. 245.
Gauthier-Villars 383.
Gay, Maria, 48. 116.
Geibel, Emanuel, 122.
Geidel, Moritz, 124.
Geller-Wolter, Louise, 50. 380.
Georg Friedrich Carl, Markgraf v. Bayreuth, 220.
Georgi, Erna, 188.
Gerhardt, Elena, 190. 191. 250. 381.
Gerhäuser, Emil, 299.
Gericke, Wilhelm, 382.
Gerlach, Luise, 381.
Gernsheim, Ella, 55.
Gernsheim, Friedrich, 119.
Gesangverein (Düsseldorf) 189.
Gevaert, F. A., 247.
Gewandhaus-Quartett 124.
Geyer, Stefi, 51. 248. 252. 378.
Ghithi, Giovanni, 190.
Gießwein, Max, 190.
Gilibert 47.
Gille, Carl, 117.

van Gilse, Jan, 281. 294. 319 (Bild).
Gilson, Paul, 54.
Giordano, Umberto, 115. 245. 378.
Giraud, A., 52.
Giraud, F., 46.
Glasneck, R., 189.
Glazounow, Alexander, 191.
v. Glehn, Fri., 383.
Glinka, Michail, 252.
Gluck, Chr. W., 5. 53. 94. 170. 281. 317. 319. 339.
Gluth, Viktor, 278.
Gmeiner, Ella, 190.
Gmür, Rudolf, 283.
Godelsky (Komponist) 183.
Godowsky, Leopold, 54. 63. 249. 252. 254.
Gogl, Rupert, 374.
Göhler, Georg, 46. 248. 374.
Goldenweiser, Alexander, 52. 252.
Goldmark, Carl, 57. 114. 124. 131 ff (C. G. Eine Skizze). 144 ff (Aus meinen Erinnerungen und Begegnungen). 192 (Bilder). 372. 378.
Goldschmidt, Paul, 57. 125.
Goldschmidt, Richard, 123.
Göllner, August, 249.
Göllrich, Josef, 374.
Gomperz-Bettelheim, Caroline, 134.
Gonia, Marianne, 244.
Goodson, Katharina, 254.
Goosens (Direktor) 54.
Gordon, Marc, 187.
van Gorkom, Jan, 46. 57. 113. 377. 379.
Görres, Joseph, 103.
Gorter, Alfred, 45. 116. 186 („Der Paria." Uraufführung in Straßburg). 255. 374.
Gose & Tetzlaff 152.
Goethe, Johann Wolfgang, 30. 53. 60. 102. 124. 136. 217. 244. 246. 253. 269. 271.
Goette, Elfriede, 119. 244.
Gottsched, Joh. Chr., 383.
Goetz, Hermann, 116. 250. 379.
Götz, Karl, 63. 125.
Götzl, Anselm, 373.
Gounod, Charles, 102. 124. 138. 244. 340.
Gozzi 360. 361.
Grabert, Martin, 120.
Grabitz, Wini, 244.
Grädener, Hermann, 119.
Gräfe, Richard, 58.
Gram, Peder, 250.
Grandjean, Louise, 127.
Grassi, R., 46.
Graun (Zittau) 191.
de Greef, Arthur, 62.
Gregor, Hans, 183. 372.
Gregory (Pianist) 252.
Grenser, Alfred, 217.
Grenser, Carl, 217.
Gresse 383.
Grétry, A. E. M., 53.
Gretschaninoff (Komponist) 118.
Grieg, Edvard, 57. 61. 107. 188. 191. 254. 378. 380.
v. Grigorowitsch-Barsky, Waldemar, 120. 124.
Grillparzer, Franz, 137. 157.
Grimm, Berta, 115.
Grimm, J. O., 119.
Grimm, Jakob, 103.
Grimm, Moritz, 44.
Grimm, Brüder, 284.
Griswold, Putnam, 183. 359.
Groebke, Adolf, 44. 45.
Grosch, Georg, 56. 122. 373. 377.
Grosse, J., 365.
Großkopf, Marco, 376.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 118. 119. 246. 351. 359.
Grünfeld, Heinrich, 188.
Grünfeld-Quartett 54.
Grüning, Wilhelm, 375.
Grunow, Fr. Wilh., 216.
Gruselli-Boer, Alice, 374.
Grüters, August, 378.
Grützmacher, Friedrich, 122.
Guicciardi, Giulia Gräfin, 64 (Bild).
Guilmant, Alexandre, 252.
Gulbranson, Ellen, 122.
Günther-Braun, Walter, 44. 113.
Gürzenich-Quartett 60. 122.
Guszalewicz, Alice, 46. 114. 245. 374.
Gutheil-Schoder, Marie, 49. 245. 246.
Haagmans, Marie, 379.
de Haan-Manifarges, Pauline, 378. 379. 381.
Haas (Sänger) 255.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 189.
Haberl, Benno, 283.
Hadley, H., 256.
Hadwiger, Alois, 44.
Hafgren, Lilly, 379.
Hafgren (Komponist) 379.
Hagedorn, Th., 380.
Hagel, Richard, 245.
Hagemann, Carl, 116. 375.
Hagen, Adolf, 114. 244. 248. 373. 377.
Hagen, Ottfried, 47.
Hahn, Reynaldo, 382.
Haindl, August, 283. 319 (Bild).
Hajdecki, Alexander, 31. 33. 34.
v. Haken, Max, 121.
Halévy, J. F. E., 340.
Hallr, Karl, 118. 189.
Hallwachs, Carl, 59.
Halvorsen, Johan, 62.
Hamann, Hugo, 123.
Hambourg, Mark, 62, 250. 254.
Hamm, Adolf, 351.
Hammerstein, Martha, 45.
Hammerstein, Oskar, 47.
Händel, G. F., 5. 52. 59. 62. 118. 122. 124. 126. 189. 190. 234. 255. 339.
Hanfstaengl, Erich, 61.
Hanger, Ida, 117.
Hans, Annie, 117. 377.
Hanslick, Eduard, 360.
Häntzsch (Sänger) 56.
Hartleben, O. E., 52.
Hartmann, Arthur, 379.
Hartmann, Ludwig, 372.
Hartmann, Max, 219.
Hartog, Marie, 379.
v. Hase, Oskar, 219.
Hasse, Karl, 381.
Haßler, Alfred, 55. 252.
Haßler, Hans Leo, 58. 200. 332.
Haug, Gustav, 251.
Hauschka, Vincenz, 28.
v. Hausegger, Siegmund, 50. 58. 61. 63. 69. 70. 75. 80. 156. 278. 282. 306. 319.
Hausmann, Robert, 60.
Haußmann, E. G., 216. 217.
Haydn, Joseph, 3. 5. 6. 14. 16. 30. 50. 51. 57. 59. 60. 97. 118. 119. 123. 124. 162. 190. 234. 246. 251. 252. 253. 255.
Haym, Hans, 248. 249.
Hebbel, Friedrich, 61. 239. 299. 354.
Heckel, Emil, 192 (Bild).
Hegar, Friedrich, 52. 63. 178. 251.
Hegar, Johannes, 56. 249. 383.
Heger, R., 255.
Heinemann, Alexander, 54. 189.
Heinemann, Toni, 251.
Heinrich XXIV. v. Reuß, Prinz, 121. 122. 350.
Heibig, Musikdirektor, 56.
Heil, Roland, 62.
Heil-Achilles, Frieda, 62.
Heller, Stephen, 234.
Hellinck 58.
Hellmer, Edmund, 128.
Hellmesberger, Joseph, 133.
Hempel, Frida, 183. 359. 372.
Henke, Marie, 124.
Hennicker (Sänger) 380.
Henriques, Fini, 250.
Henschel, Georg, 54.
Hensel, Heinrich, 45. 117. 377.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 45. 374.
Herbelt, Hans, 61.
v. Herget, Leo, 352. 381.

Heritza, Mitzi, 376.
Hermann, Hans, 188.
Hermann, Robert, 250.
Hermanns, Hans, 52. 248. 250. 379.
Hermanns-Stibbe, Marie, 248. 251. 379.
Herold, Wilhelm, 44. 116.
Herrmann, Carl, 124.
Herrmann, Daniel, 51.
Herrmann, Gustav, 251.
Hertel (Germanist) 103.
Hertling 95.
Hertz, Alfred, 47. 245.
Hesch, Wilhelm, 136.
Heß, Ludwig, 56. 61. 69. 80. 118. 252. 253. 279. 283. 319 (Bild). 351 364.
Heß van der Wyk, Theodor, 53.
Heuberger, Richard, 49. 123. 355.
Heubner, Conrad, 122.
Heuser, Ernst, 249.
Heuß, Alfred, 352.
van den Heuvell (Sängerin) 49.
Heyde, Erhard, 60.
Heyneck, Edmund, 123.
Heyning, J. C., 379.
Hilf, Arno, 189.
Hilf-Quartett 189.
Hilgenfeld 222.
Hilgermann, Laura, 246.
Hillemacher, L., 341.
Hillemacher, P., 341.
Hiller, Joh. Adam, 4. 50. 126. 191. 253.
Hinton, Ethel, 254.
Hinze-Reinhold, Bruno, 62. 189.
Hirsch, K. Fr., 38.
Hirsch, Rudolf, 360.
Hirt, Fritz, 190. 379.
Hirzel, S., 223.
Hirzel-Langenhan, Anna, 58. 381.
His, Wilhelm, 223. 352.
His, Frl., 352.
Hochheim, Paul, 372.
Hofbauer, Rudolf, 49. 117.
Höfer, Louise, 47.
Hoffmann, Baptist, 371.
Hoffmann, E. T. A., 51. 301.
Hoffmann, Hugo, 283. 284.
Hoffmann v. Fallersleben 103.
Hofkapelle, Münchner, 283.
Hofkapelle, Stuttgarter, 283.
Hofmann, Anna, 375.
Hofmann, Hans, 123.
Hofmann, Josef, 254.
Hohler, E. Th., 26.
Holm, Emil, 116. 376. 379.
Holmès, Augusta, 341.
Holtschneider, Carl, 121.
Holz, Arno, 364.
Holz, Karl, 27.
Holzer, Ernst, 175. 176. 177.
Homer 136. 315.
Höpfl, Josef, 44. 113.
Horbelt, J., 283.
Horn, Julie, 226. 384.
Hornemann, Christian, 64.
Hoernes (Librettist) 48.
Horzowski, Miecio, 190.
Hösl-Quartett 277.
Hövelmann, Luise, 61.
Hoyer, B., 283.
Hubay, Jenö, 55. 248.
v. Hübbenet, Josefine, 373.
Huber, Ernst, 48.
Huber, Hans, 50. 379.
Huberman, Bronislaw, 191. 254. 358.
Hue, G., 341.
v. Hülsen, Georg, 183.
Hummel, Joh. Nep., 29.
Hummelsheim, Anton, 45. 244.
Humperdinck, Engelbert, 55. 383.
Huré, Jean, 127.
Hüttner, Georg, 55. 121.
Hyde (Dirigent) 250.
Ihle, Joh. E., 220.
Ihle, J. J., 217. 219. 220.
Illica, Luigi, 372.
d'Indy, Vincent, 54. 59. 126. 127. 185. 248. 249. 341. 343.
Ingegneri, M., 58.
Ingenhoven, Jan, 61. 279.
Ippolitow-Iwanow, M. M., 252. 253.
Irrgang, Bernhard, 50. 188.
Isterdael, Charles, 57.
Jacobsthal, Gustav, 103.
Jadlowker, Hermann, 46. 374.
Jaëll, Marie, 105. 106.
Jäger, Rudolf, 55. 119.
Jahn, Otto, 27.
Jahrow, Hubert, 119.
Jansa, Leopold, 132.
Janssen, Julius, 55.
Jaques-Dalcroze, Émile, 121. 244 („Les jumeaux de Bergame". Uraufführung in Brüssel). 345ff (Die Methode J.-D.).
Järnefelt, Armas, 255.
Järnefelt, Maikki, 53.
Jensen, Adolf, 251.
Joachim, Joseph, 57. 379.
Jonas, Ella, 55.
de Joncières, Victorin, 341.
Jörn, Carl, 183.
Jourdan-Cutsinger, Byrd, 188.
Joutard, Flora, 119.
Jungblut, Albert, 187. 359.
Jüngst, Hugo, 251.
Junker, K. D., 5.
Juon, Paul, 51. 118. 282. 312. 319 (Bild).
v. Kaan, Albert, 254.
Kahler, Margarete, 373. 379.
Kaehler, Willibald, 255.
Kahn, Robert, 58.
Kahnt Nachf., C. F., 154. 163.
Kaim, Franz, 60. 61. 68. 69. 71. 76. 77. 78. 277.
Kaimsche Kammermusikvereinigung 277.
Kainz, Josef, 48.
Kalbeck, Max, 355. 360. 361.
Kalinnikow 252.
Kalisch, Paul, 377.
Kalischer, Alfr. Chr., 24. 25. 26. 27. 37. 361. 362.
Kämpf, Karl, 282. 319 (Bild).
Kämpfert, Anna, 50. 380.
Kamtschatoff, Boris, 56. 123. 125.
Kappel, Gertrud, 45.
Karg-Elert, Sigfrid, 107. 108.
Karpow, Michel, 108.
Kaschowska, Felicia, 382.
Kase, Alfred, 59. 123. 124.
Kauffmann, Fritz, 190. 248.
Kauffmann-Franzillo, Hedwig, 183.
Kaufmann, Hedwig, 123.
Kaufmann, Marie, 125.
Kaun, Hugo, 54. 188. 190. 249. 380.
Kayadesus, Franz, 252.
Kayl, A., 380.
v. Keglevics, Babette, 22.
Keldorfer, Marie, 373.
Keller, Gottfried, 63. 239. 282. 306.
v. Kellersperg, Anna, 49.
Kemény-Quartett 54.
Kempter, Lothar, 49.
Kesteven, Horace, 52.
Ketten, Leopold, 249.
Kettner, Anna, 373.
v. Keußler, Gerhard, 191.
Kiefer, Heinrich, 60. 62. 254. 283. 319 (Bild).
Kiefer, Julius, 373.
Kielarski, H., 121.
Kienzl, Wilhelm, 245.
Kilian, Theodor, 62. 283. 319 (Bild).
Kimla, Ada, 377.
Kirchberg, Gustav, 188.
Kirchhoff, Walter, 371.
Kirchner, Hugo, 44. 113.
Kirnberger, Joh. Ph., 217. 218. 219.
Kirsch, Hedwig, 250.
Kittl, J. F., 222. 223.
Klausner, Otto, 46.
Kleeberg, Clotilde, 54.
Klein, Julius, 47.
v. Klenau, Paul, 281. 286. 319 (Bild).
Klengel, Julius, 56. 60. 121. 124. 248. 351.
Klindworth, Karl, 51.
Klinghammer, Erich, 49.

Klingler, Karl, 118.
v. Kloeber, August, 64.
Klose, Friedrich, 270. 274. 281. 283ff. 319. 357.
Klossegk-Müller, Luise, 52.
v. Klösterlein, Erika, 250.
Klughardt, August, 118.
Klupp-Fischer, Olga, 255.
Knak, Gustav, 351.
Knauer, Georg, 228. 283. 319 (Bild).
Knoch, Eva, 191.
Knorr, Iwan, 125.
Knote, Heinrich, 116. 374.
Knüpfer, Paul, 183. 380.
Koch, Betty, 47.
Koch, Brunhilde, 53.
Koch, Frida, 188.
Koch, Hildur, 53.
Koch, Joh. Chr., 208.
Koch, Sophie, 53.
Koch, Geschwister, 190.
v. Koch, S., 123.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 25.
v. Koczalski, Raoul, 251.
Kogel, Gustav F., 191. 254.
Koegel (Sänger) 59.
Köhler, Franz, 114.
Kohmann, Anton, 383.
Kolkmeyer, H., 54. 188.
Koenen, Tilly, 55. 56. 60. 63. 118. 250. 381.
Konrad von Würzburg 104.
Konzertgesellschaft für Chorgesang 283.
Koreschtschenko 252.
Körner, Carl, 122.
Körte, Ernst, 49.
Köstlin, H. A., 206. 207.
Kötscher, Hans, 52.
Kramer, Leopold, 55.
Kraemer, Paul, 106.
Krasa, Rudolf, 183.
Krasselt-Quartett 127.
v. Kraus, Felix, 56. 58. 61. 124. 125. 187. 247. 251.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 58. 124. 187. 247. 251.
Krause, Gottfried, 245.
Krein, D., 252.
Kreisler, Fritz, 254. 382.
Kremser, C., 123.
Krenn, Franz, 152.
Kreutzer, Conradin, 339.
Kreutzer, Leonid, 191.
Krögel, Arnold, 59.
Krolop, Franz, 102.
Kromer, Joachim, 252.
Kronke, Emil, 248. 251.
Krug-Waldsee, Josef, 190. 282. 301. 319 (Bild).
Krüger, Gertrud, 183.
Kuh, Emil, 299.
Kuhn, Paul, 374.
Kühne-Hellmessen, Minnie, 381.
Kunkel, Tina, 48.
Kuntze, Helene, 48.
Kunwald, Ernst, 119.
Kunzen, L. Ä., 95.
Kurz, Selma, 55.
Kussewitzky, Sergei, 53. 127.
Kuttner, Max, 44.
Kutzschbach, Hermann, 116. 252.
Kuyper, Elisabeth, 119.
Kwast, James, 118.
Kwast-Hodapp, Frida, 118. 191.
Kynast, Martha, 120.
van Laar, Louis, 249.
Labia, Maria, 183.
Lachner, Franz, 277. 278.
Lafite, Karl, 48 („Das kalte Herz." Uraufführung in Prag.)
Lagarde 185.
v. d. Lage, Julie, 128.
Lagerlöf, Selma, 312.
de Lajarte, Th. E., 341.
Lalo, Edouard, 57. 119. 185. 247. 341. 382.
La Mara 34. 38.
Lambinon, Nicolas, 188.
Lambrino, Télémaque, 249. 251.
van Lammen, Mientje, 283.
Lamond, Frédéric, 60. 125. 189. 255. 256.
Lamoureux, Charles, 126. 382. 383.
Landauer, Gustav, 116. 374.
Landmann, O., 384.
Landowska, Wanda, 254.
Landry, Paul, 46.
Landsberg, Hans, 152.
Landshoff, Ludwig, 120. 124.
Landshoff, Philippine, 53. 60. 120. 124.
de Lange, Samuel, 255.
Lange-Müller, P. E., 380.
Langenhahn 278.
Laparra, Raoul, 47 („La Habanera". Uraufführung in Paris). 383.
Laube, Elsa, 58.
Laube, Julius, 58.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 187.
Laugs, Robert, 50. 247.
Laurencin, Graf, 147. 148.
Laurischkus, Max, 119.
Lautenbacher, Auguste, 44.
Lazzari, Sylvio, 383.
Leander, Richard, 155.
Leblanc, Georgette, 127.
Lederer-Prina, Felix, 187.
Lederer, Richard, 282. 307. 319 (Bild).
Lefèbre. Charles, 341.
Lehár, Franz, 244.
Lehmann, Lilli, 102. 121. 245.
Lehmann-Osten, Paul, 56.
Lehrergesangverein, Dresdener, 121.
Lehrergesangverein, Münchner, 61.
v. Lenbach, Franz, 269.
Léna, Maurice, 244.
Lengyel v. Bogota, Ernst, 252.
Leoncavallo, Ruggiero, 245. 378.
Leoni, Leon, 380.
Leopold, Fürst v. Anhalt-Köthen, 220.
Lermontoff, A., 191.
Leroux, Xavier, 113. 184. 185. 341.
Lessing, G. E., 219. 329.
Leßmann, Eva, 55. 187. 190. 255.
Levi, Hermann, 273. 277.
Lewandowsky, Max, 239. 240.
Lewin, G., 62.
Lewinger, Max, 121.
Leydhecker, Agnes, 124. 248. 378.
v. d. Leyen, Rudolf, 355.
Liapounow, Sergei, 119.
Lichnowski, Fürst, 14.
Lie, J., 187.
Lie (Komponist) 59.
Liepe, Emil, 188.
Liepmannssohn, Leo, 29.
van Lier, Jacques, 119. 248.
Lietzmann, Kurt, 5.
v. Liliencron, Rochus Frhr., 103.
Lilienthal, Herbert, 187.
van Linden van der Heuvell, Johanna, 379.
Linkenbach, Henny, 374.
Lipiner, Siegfried, 139.
Lippmann (Sänger) 190.
Limbert, Frank L., 119.
van der Linde (Sängerin) 49.
Linnebach, Adolf, 116.
Lisiewsky (Maler) 217. 218.
Liszewski, Tillmann, 46.
Liszt, Franz, 37. 54. 55. 57. 58. 59. 62. 63. 113. 118. 120. 122. 123. 124. 125. 127. 145. 189. 190. 191. 249. 251. 252. 253. 254. 255. 278. 378. 381.
Littmann, Max, 269.
Lohfing, Robert, 47.
Lohse, Otto, 46. 115. 374.
Loman-v. Elischer, Rudolf, 379.
Loman-v. Elischer, Frau, 379.
Lordmann, Peter, 117. 376.
Lorentz, Alfred, 374.
Loritz, Josef, 253. 283.
Lorieberg-Schnell, Hannah, 62.
Lortzing, Albert, 44. 117. 170. 186. 339. 374.
Lossy, L., 191.
Lothar, Rudolph, 46. 48.

Louis, Rudolf, 60. 283.
Lövensohn, Marix, 119.
Loewe, Carl, 63. 188.
Loewe, Edmund, 244.
Löwe, Ferdinand, 277. 381.
Loewe, Margarete, 189.
Löwenfeld, Hans, 116. 245.
Lucca, Pauline, 100 ff (P. L. †). 128 (Bild).
Lucchesi, Andrea, 4.
Ludikar, Paul, 376.
Ludwig I., König, 259. 268.
Ludwig II., König, 259. 265. 272.
Lumnitzer, Magda, 57. 251.
Lunssens (Komponist) 247.
v. Luschan, Felix, 64.
Lußmann, Adolf, 256.
Lütkemeyer, Prof., 48.
Luther, Martin, 202. 207. 325.
Lutter, Heinrich, 53.
Macchi, G., 114.
Mac Gregor, Helen, 119.
Mac Grew, Rose, 44.
Maclennan, Francis, 183.
Maggs, Dorothy, 249. 250.
Magnus, Eduard, 225.
Mahlendorff, Dina, 255.
Mahler, Gustav, 47. 84. 121. 149 ff (G. M.) 177. 192 (Bilder). 245. 253. 254. 256. 357. 382.
Maillart, Aimé, 114. 339.
Malata, Oskar, 244.
Malawski (Sänger) 117.
Malden, Hermann, 48.
Malischewsky (Komponist) 191.
Malling, Otto, 238.
Mallinger, Mathilde, 102.
Mälzel, Joh. Nep., 28.
Mambriny, Prof., 54.
Mandyczewsky, Eusebius, 355.
Manén, Joan, 60. 188. 254.
Mann, Ed., 377.
Mannsfeldt, Edgar, 362.
v. Manoff, August, 187.
Mantler, Ludwig, 372.
Marak, Otto, 378.
Marchesi, Mathilde, 188.
Maréchal 341.
Marey 105.
Marneff (Cellist) 59.
Marner, Konratt, 104.
Marschner, Heinrich, 128. 339.
Marsop, Paul, 67. 128.
Marteau, Henri, 55. 119. 190. 249. 255. 282. 298. 319 (Bild). 345. 351. 381.
Martin, Mabel, 125.
Martini, Helene, 120.
Martucci, Giuseppe, 61.
Marty, Georges, 341.
Marx, Mizzi, 245.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 123.
Massenet, Jules, 121. 184. 185. 245. 340.
Matauschka (Fagottist) 11.
Maeterlinck, Maurice, 341.
Materna, Amalie, 134. 135.
Materna, Hedwig, 375.
Mattheson, Joh., 223.
Matthieu (Maler) 226.
Mattioli (Kapellmeister) 4.
Max Franz, Kurfürst v. Köln, 4.
Max Friedrich, Kurfürst v. Köln, 4. 6.
Maximilian II., König, 259.
Mayerhofer (Sänger) 135.
Mayr, J. G., 120.
Mayr, Richard, 246.
Mebus, Eduard, 117.
Medek (Sängerin) 114.
Meffert, P., 359.
Mehrtens, Meta, 191.
Méhul, E. N., 340. 371.
Meitschik, M., 252.
Melcer, Henryk, 53.
Mellot-Joubert, Frau, 383.
Melms, Hans, 376.
Melville, Marguerite, 53.
Mendelssohn, Arnold, 255.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 54. 57. 59. 122. 123. 132. 147. 190. 191. 228. 239. 255. 350. 378.
Mendelssohn-Quartett 380.
Mengelberg, Willem, 56. 57. 378. 383.
Menzinsky, Modest, 116.
Mermet, Auguste, 341.
Merter, Max, 49.
Merviola, Helene, 244.
Messager, André, 126. 185. 341. 382.
Messchaert, Johannes, 49. 50. 55. 189. 383.
Mészáros, Emerich, 114. 373.
Métra, Olivier, 341.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 124. 245. 374.
Metzl, Wladimir, 252. 253.
Mey, Kurt, 103. 314.
Meyder, Karl, 362.
Meyer, C. F., 239.
Meyer, Hedwig, 60.
Meyer, Louis, 45.
Meyer-Helmund, Erik, 380.
Meyerbeer, Giacomo, 48. 183. 186. 245. 339. 341.
v. Mihalovich, Edmund, 54.
Miller, William, 189.
Miller zu Aichholz, Victor, 355.
Mitnitzky, J., 51. 123.
Mitterwurzer, Anton, 128 (Bild).
Möhl-Knabl, M., 61.
Mohwinkel, Hans, 374.
v. Mojsisovics, Roderich, 282. 319 (Bild).
Molière 373.
v. Moellendorff, Willy, 120. 125.
Möller, Albert, 189.
Mönch von Salzburg 144.
Monich, Hermann, 254.
Monn, G. M., 97.
Monod, E., 57.
de Monsigny, J. J., 211.
Moor, Emanuel, 54. 57. 124. 252. 378.
Moreto, A., 371.
Mörike, Eduard (Dichter), 239.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 45. 189. 374.
Morley, Thomas, 124.
Morris, Maximilian, 372.
Morsztyn, Helene Comtesse, 62.
Mortelman, Lodevjik, 49. 246.
Mosel-Tomschik, Marie, 46.
Mosenthal, S. H., 133. 138. 139.
Moser, Anton, 246.
Moest, Rudolf, 45. 244. 374.
Moszkowsky, Moritz, 120. 250. 252.
Motti, Felix, 50. 53. 61. 82. 125. 271. 272. 273. 274. 275. 279. 283. 314. 319 (Bild). 359. 382.
Mottu, Alexander, 249.
Moussorgsky, Modest, 252.
Mozart, Leopold, 87.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 3. 4. 5. 6. 8. 18. 19. 30. 51. 54. 55. 58. 62. 63. 85. 101. 116. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 136. 144. 146. 149. 162. 171. 188. 190. 191. 234. 244. 245. 247. 248. 252. 253. 254. 255. 272. 273. 275. 339. 359. 374. 376. 379. 382.
Muck, Carl, 247. 254. 382.
Müglin, Heinrich, 104.
Müller, A. E., 219.
Müller, Ernst, 123.
Müller, Gabriele, 244.
Müller, Georg, 64.
Münch, Ernst, 255.
Münchhoff, Mary, 55. 378.
Münzer, Georg, 103. 104. 105. 120.
Muratore (Sänger) 127.
v. Mutzenbecher, Kurt, 117.
Mynotti, J. C., 125.
Mysz-Gmeiner, Lula, 53. 121. 189. 248. 256.
Nachtigall, Konrad, 105.
Nadolowitsch, Jean, 372.
Nagel (Dirigent) 59.
Nani (Sänger) 376.
Napoleon I. 376.
Naprawnik, Emanuel, 255.
Nardini, Pietro, 189.
Nast, Minnie, 121. 373. 374.
Natterer, Ludwig, 56. 249. 383.

Nauert 95.
Naumann, Hans, 56.
Naumann, Otto, 53. 190.
Naval, Franz, 46. 183. 372.
Navarini (Sänger) 376.
Nebuschka, Franz, 373.
Nedbal, Oskar, 48. 252. 254. 256.
Neefe, Chr. G., 4. 6. 120.
Neisch, Margarete, 44. 113.
Neitzel, Otto, 255. 373.
Nelle, Dr., 350.
Neruda, Franz, 255.
Neschdanowa, A., 252.
Neßler, Viktor, 186.
Neubauer, Hans, 35. 373.
Neubeck, Ludwig, 185.
Neudörffer, Julius, 116. 376.
Neuhaus, Tala, 55.
Neumann, Angelo, 153.
Neumann, Franz, 115.
Neunherz, Johann, 224.
Ney, Elly, 59.
Nicolai, Otto, 133. 339. 376.
Niedermann, Gustav, 251.
Nielsen, Ludolf, 250.
Niemann, Albert, 102.
Nietzsche, Friedrich, 305. 375.
Nikisch, Arthur, 50. 62. 118. 123. 124. 189. 252. 380. 381. 383. 384.
Nikitits, Otto, 188.
Nodnagel, E. O., 163. 299. 358.
Nohl, Ludwig, 24. 25. 27. 29. 36. 37. 362.
Noordewier-Reddingius, Emma, 378. 379.
Nordraak, Richard, 108.
Norrie, Anna, 55.
Nottebohm, Gustav, 28. 93. 360.
Novacek, O., 56.
Novak, Viteslav, 187.
Nowowiejski, Felix, 50.
Nuitter 185.
Nunnenbeck 105.
Nüßle, H., 56.
de la Nux 341.
Nyrop (Komponist) 250.
Ober, Margarete, 183.
Obrist, Alois, 116. 255. 283. 319 (Bild). 376.
Ochs, Siegfried, 50. 249.
Offenbach, Jacques, 245. 343.
Olsner, G. E., 56.
Ondricek, Franz, 63. 191.
Ondricek-Quartett 63.
van Oort, Hendrik, 49. 189. 379.
Opitz, Martin, 196.
Orbellini (Sängerin) 185.
Orelio, Josef, 114. 372.
Orlik, Emil, 192.
Oertling, Julius, 251.
Osborn, E., 62.
Osborn-Hannah, Jane, 245.
Oeser, August, 187.
v. d. Osten, Eva, 54. 373.
Oesterheld, Prof., 228.
v. Othegraven, August, 380.
Otten, Anna, 51.
Ottenheimer, Paul, 186. 254.
Ottermann, Luise, 56.
Otto, Julius, 373.
de Pachmann, Wladimir, 254.
Pack, E., 248.
Paderewski, Ignaz, 382.
Paër, Ferdinand, 338.
Pahnke, W., 249.
Paladilhe, Émile, 341.
Palestrina 58. 128 (Bild). 188. 380.
Palloffen 88.
Panthès, Marie, 49. 57.
Panzer 71. 77. 79.
Panzner, Karl, 53. 118.
Parent, Armand, 126.
Parlow, Kathleen, 121. 124. 248. 378.
Pasdeloup, J. E., 341.
Pauer, Max, 252. 254.
Paul, Jean, 159.
Paul, Theodor, 236. 237.
Paulhan 05.
Pauli, Max, 380.
Paulsen, J., 252.
Peltzer, Gerhard, 248.
Pembaur, Josef, 124. 189.
Pembaur, Maria, 127.
Pennarini, Alois, 114.
v. Perfall, Karl Frhr., 278.
Pergolesi, G. B., 4. 8. 12. 13.
Périlhou, Gabriel, 126.
Perosi, Lorenzo, 61.
Perron, Carl, 121.
Perrottet, Jeanne, 249.
Pessard, E. L. F., 341.
Peters, C. F., 154. 216. 217.
Petko, Emmy, 49.
Petrenko (Sängerin) 191.
Petri, Egon, 252.
Petri, Henri, 118. 191.
Petri-Quartett 118. 121. 255.
Petschnikoff, Alexander, 255.
Petter, Franz, 46.
Pfann, Karl, 372.
Pfitzner, Hans, 58. 60. 62. 156. 240. 255. 274. 278. 357.
v. d. Pfordten, H., 39.
Philharmoniker, Berliner, 381. 383.
Philippi, Maria, 247. 351. 383.
Pick-Mangiagalli (Pianist) 254.
Pickert, Adelheid, 183.
Pierné, Gabriel, 191.
Pierret, August, 377.
Pietratschewska (Sängerin) 46.
v. Pilrot 33.
Pinks, Emil, 124. 352. 381.
Pitteroff, Mathias, 376.
Pittrich, Georg, 244.
Pizzi, Emilio, 372.
Plaichinger, Thila, 45.
Plaschke, Friedrich, 44. 373. 377.
Platz, Oscar, 48.
Platzbecker, Heinrich, 114.
Playfair, Elsie, 252.
Pleyel, J., 126.
van der Plöß, Bram, 379.
Plüddemann, Martin, 52.
Plüddemannscher Chor (Breslau) 189.
Pohl, Emil, 244.
Pohlig, Carl, 253. 254.
Pohlner, Jenny, 246.
Pollak, Robert, 252.
Pollitz, D., 57.
Ponchielli, Amilcare, 82.
Poppe (der alte) 105.
Pöppel, Georg, 48.
Popper, David, 55.
Porges, Friedrich, 59.
Porges, Heinrich, 278.
Porges, Walter, 381.
Porpora, Nicola, 124.
Porst, Bernhard, 245.
v. Possart, Ernst, 45. 114. 272.
Post, Max, 58.
Post, Richard, 58.
Pottgießer, Karl, 282. 295. 319 (Bild).
Pregi, Marcella, 57.
Preß, Michael, 51. 118. 283. 319 (Bild).
Preß, Joseph, 118. 283. 319 (Bild).
Preß-Maurina, Vera, 118. 283. 319 (Bild).
Preß-Trio 62.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 61 252. 253. 371. 372. 380.
Prevosti, Franceschina, 114.
Preyer, Gottfried, 132.
Prill, Emil, 359.
Prout, Ebenezer, 121.
Prüwer, Julius, 44. 113.
Puccini, Giacomo, 46. 245. 342. 377.
Pugno, Raoul, 57. 63. 248. 378.
Punto, Giovanni, 19.
Purcell, Henry, 247.
Puschkin, Alexander, 191.
Puschman, Adam, 103. 104. 105.
Puttlitz, Julius, 373.
Raabe, Peter, 63. 117. 121. 127. 184. 278. 381.
Rabaud, Henri, 382.
Rabl, Walter, 115. 125. 380.
Rabl-Kristen, Hermine, 44.
Rabot, Wilhelm, 45.
Rachmaninoff, Sergei, 248. 252. 253. 254. 378.
Raff, Joachim, 146. 191.
Rahter, Daniel, 125. 380.
Rains, Léon, 373.
Rajchman, Alexander, 256.
Rameau, J. Ph., 127. 376.

Rampel (Kopist) 37.
Ranft, Albert, 116.
Raunay-Beaunier, Jeanne, 126.
Rauscher, Erika, 381.
Ravel, Maurice, 382. 383.
Ravn, Irma, 48.
Rebner, Adolf, 56. 119. 249. 383.
Rebner-Quartett 58. 60. 249. 253.
Reboux, Paul, 382.
Reclam, Philipp, 342.
Reed, G. W., 48.
Regenbogen, Bartel, 104.
Reger, Max, 50. 57. 61. 123. 124. 126. 156. 172. 188. 190. 191. 247. 251. 253. 254. 255. 351. 364. 379.
Rehberg, Ad., 249.
Rehberg, Willy, 249.
Rehkopf, Paul, 117.
Reichardt, Joh. Fr., 95. 124. 217.
Reichel, Enna, 351.
Reichenberg (Sängerin) 135. 136.
Reichenberger, Hugo, 121.
Reicher, Emanuel, 51.
Reichert, Fr., 62.
Reichwein, Leopold, 116. 375.
Reimann, Joh. Balthasar, 223.
Reimers, Paul, 59. 118. 119. 246.
Reinecke, Carl, 125.
Reinhardt, Johann, 376.
Reinhold, Arthur, 123.
Reisenauer, Alfred, 359.
Reiß, Georg, 380.
Rellée, Leonore, 44.
Rémond, Fritz, 245.
Renard, Marie, 135. 136.
Renaud, Maurice, 47.
Rentsch-Sauer, Hella, 125.
Respighi 124.
de Reszke, Jean, 245.
Reucker, Alfred, 377.
Reuß j. L., Erbprinz, 350.
v. Reuter, Florizel, 381.
Reyer, Ernest, 341.
Reymond, L., 249.
v. Reznicek, E. N., 371.
Rheinberger, Joseph, 363.
Rheinfeld, M., 61.
Ribera, Antonio, 185.
Ribot 105.
Richepin, Jean, 113. 185.
Richter, Franz Xaver, 7. 8. 85. 92.
Richter, Otto, 377.
Riemann, Ernst, 125. 127.
Riemann, Hugo, 103. 175. 208. 211. 213. 328. 330.
Riepel, J., 208.
Ries, Ferdinand, 25. 362.
Righini, Vincenzo, 17.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 56. 126. 191. 248. 254. 382. 383.
del Rio, Giannatasio, 34.
del Rio, Frau, 29.
Ripper, Alice, 251.
Risler, Edouard, 252.
Riss-Arbeau (Pianistin) 126.
Ritter (Sänger) 135.
Ritzinger, Josefine, 49.
Robertine, Fernande, 46.
Rode, Minna, 59.
Röhr, Julia, 119.
v. Rokitansky, Viktor Frhr., 134.
Roel, Kapellmeister, 183.
Römhild, Albert, 377.
Rona-Keményffy, Josefa, 248.
Ronis, Maximilian, 51.
Röntgen, Julius, 49. 378.
Roosevelt, Maud, 373.
Roquette, Otto, 113.
Rose, Frances, 371.
Rosé, Arnold, 118.
Rosé, Eduard, 118.
Rosé-Quartett, 118. 383.
Rosencrantz, J. M., 51.
Rosenthal, Moriz, 63. 256.
Rosenthal, Wolfgang, 352. 381.
Rösler (Pianist) 125.
Rossini, Gioachino, 57. 250. 338.
Rößler, Otto, 51.
Roth, Bertrand, 248.
Rother, Gotthold, 373.
Rotter, Alexander, 244.
Röthig, Bruno, 125.
Röthig, Clara, 125.
Rousseau, S., 341.
Rubinstein, Anton, 144. 145. 146.
Rückbeil, Hugo, 255. 256.
Rückbeil-Hiller, Emma, 255.
Rückert, Friedrich, 154.
Ruederer, Josef, 266.
Rüdiger, Hans, 51. 373.
Rudolf, Erzherzog, 25. 362.
Rudorff, Ernst, 59.
Ruhlmann, 48.
Rumann (Sänger) 89.
Rumpel, Franz, 372.
Rumpf, F., 226.
Rumschjysky, S. G., 51.
Rung, Frederik, 188. 380.
Runge, Paul, 103. 104.
Rupprecht 95.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 45. 114.
Rust, F. W., 125.
Rust, Wilhelm, 383.
Ruzitska, Anton, 118.
Saal, Alfred, 52.
Sacchetto, Rita, 373.
Sachnowsky, J., 252.
Sachs, Hans, 103. 104. 244.
Sachs, Leo, 383.
Safonoff, Wassili, 382.
Saint-Denis, Ruth, 372.
Saint-Saëns, Camille, 57. 59. 121. 123. 126. 127. 186. 191. 247. 250. 252. 340. 378. 381. 382.
Salignac (Sänger) 48.
Salomon, Heinrich, 102.
Salvatini, Signorina, 183.
Salvayre (Komponist) 341.
Salzwedel, Max, 359.
Sanden, Aline, 52.
Sandoz, Jobin & Co. 345.
Sangalli (Tänzerin) 185.
Sankt-Ursula-Mädchenchor 119.
Sapellnikoff, Wassily, 53. 120.
Saradschew, K., 252.
de Sarasate, Pablo, 123. 191. 279.
Sasse, Gertrud, 120.
Sasse, Hans, 120.
Sauer, Emil, 55. 125. 189. 279. 378.
Sauret, Emile, 250.
de Sauset 373.
Scarlatti, Domenico, 121.
Schade, Marie, 188.
Schäfer, Dirk, 252.
Schäfer-Bender, Franziska, 373. 374. 377.
van Schaik (Sänger) 49.
Schaliapin, Feodor, 375.
Schalk, Franz, 49.
Scharrer, Irene, 252.
Scharwenka, Xaver, 119. 188.
Schauer, Alfred, 44.
Schauer-Bergmann, Martha, 58. 59. 119.
Scheel, Fritz, 253.
Scheffler, Rudolf, 188.
Scheibel, Gertrud, 120.
vom Scheidt, Selma, 117.
Schein, Joh. Herm., 196.
Scheinpflug, Paul, 54.
Schelle, Henriette, 188. 379.
Schelle, Seraphine, 63.
Schelling, Ernest, 281. 291. 319 (Bild).
Schenk, Elisabeth, 62. 121.
Scheremetjew, Graf, 254.
Schereschefsky, Martha, 44. 113.
Scherrer, H., 283.
Schidenhelm (Pianist) 383.
Schiebold, C., 380.
Schierbeek (Sängerin) 49.
Schilling-Ziemsen, Hans, 184 („Sonnenwendglut". Uraufführung in Colmar).
Schillings, Max, 57. 61. 69. 70. 80. 187. 240. 249. 269. 270. 274. 280. 281. 282. 299ff. 319. 357.
Schimon, Ferdinand, 64.
Schindler, Anton, 16. 33. 36. 362.
Schindler, Kurt, 282. 363.
Schioler, Axel, 250.
Schipanek (Sängerin) 117.
Schirmer, Robert, 114.
Schjelderup, Gerhard, 121. 373 („Frühlingsnacht". Uraufführung in Dresden).

Schkolnick (Geiger) 255.
Schlaf, Johannes, 365.
Schlar, Josef, 117.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 163.
Schloß, Lotte, 61.
Schlosser, Anton, 61. 120. 253.
Schlösser, Adolph, 362.
Schlösser, Louis, 362.
Schmedes, Erik, 49.
Schmid, H. Kaspar, 253.
Schmid-Lindner, August, 60. 61. 255. 283.
Schmidt, Lou, 120.
Schmidt, Mary, 121.
Schmidt-Badekow, Alfred, 59. 255.
Schmidt-Reinecke, 55.
Schnabel, Artur, 124. 187. 359.
Schnabel-Behr, Therese, 359.
Schneemann, Else, 125.
Schnéevoigt, Georg, 60. 70. 278. 378.
Schneider, E., 352.
Schnitzer, Germaine, 248.
Schnirlin, Ossip, 51. 187.
Schnorr v. Carolsfeld, Franz, 103.
Scholander, Sven, 123. 190. 256.
Scholz, Bernhard, 59. 122. 251. 361. 374.
Scholz, Hermann, 248.
Schönberg, Ernst, 188.
Schönberg (Pianistin) 62.
Schönholtz (Sängerin) 255.
Schop, Joh., 214.
Schotts Söhne, B., 25. 134. 154.
Schrattenholz, Leo, 118.
Schreck, Gustav, 122. 351.
Schrecker, Franz, 256.
Schroeder, Alwin, 249.
Schroeder, Carl, 124.
Schroeder, C. M., 191. 254.
Schroeder, Emmy, 115.
Schröder, Fritz, 246.
Schrödter (Sänger) 135.
Schubart, Ch. F. D., 175. 176. 177.
Schubert, Betty, 245.
Schubert, Franz, 49. 52. 54. 55. 57. 58. 59. 62. 118. 123. 126. 127. 167. 189. 191. 234. 235. 247. 249. 250. 251. 252. 253. 255. 354. 358. 359. 378. 379.
Schubert, Oskar, 51.
v. Schuch, Ernst, 114. 118. 121. 123. 373.
Schulz, Elisabeth, 119.
Schulz, J. A. P., 120. 124.
Schulz, P. A., 55.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 56.
Schulze-Prisca, Walter, 248.
Schumann, Clara, 53. 356.
Schumann, Georg, 118. 187. 188. 247.
Schumann, Robert, 49. 51. 52. 53. 54. 55. 57. 59. 62. 120. 125. 161. 188. 189. 190. 246. 247. 251. 252. 253. 255. 256. 360. 378. 384.
Schumann-Heink, Ernestine, 247.
Schünemann, Else, 283.
Schuppanzigh, Ignaz, 27. 362.
Schuster & Loeffler 31. 128. 192.
Schütt, E., 251.
Schütz, Hans, 245.
Schützendorf, Alfons, 45.
Schützer, Clara, 119.
Schwabe, Emmy, 44.
Schwalm, Robert, 357. 358.
Schwartz, Alexander, 52.
Schwartz, Heinrich, 60. 61. 278.
Schwartz, Josef, 122.
Schwarz (Sänger) 377.
Schwarz, Cäcilie, 256.
Schwarz, Franz, 189.
Schwarz, Hermann, 187.
Schwarz, Josef, 117.
Schwarz, V. W., 61.
Schwarzenbach, Onoffrius, 103. 105.
Schwarzenstein, Siegmund, 251.
Schwedler, Maximilian, 351.
Schweitzer, Albert, 383.
Schweitzer, Wolfg., 199.
Schwendy (Sänger) 247.
Schwenke 28.
Sechiari, Pierre, 126. 127.
Secrève, H., 58.
Sebald, Alexander, 120.
Seebe, Charlotte, 184.
Seebe, Magdalene, 191.
Seelig, Otto, 58.
Seffner, Karl, 228. 349. 352.
Seidl, Emanuel, 268.
Seidl, Gabriel, 268.
Seiffert, Max, 351. 381.
de Seigneux, G., 184.
Sekles, Bernhard, 62. 189. 250.
Selva, Blanche, 126.
Sembach, Johann, 44.
Sembach, Josef, 114. 373.
Sembrich, Marcella, 382.
Senff, Bartholf, 134.
Senger-Bettaque, Katharine, 376.
Sengern, Leonore, 374.
Senilow (Komponist) 191.
Senius, Felix, 50. 52. 62. 254. 255. 359. 378.
Seret, Maria, 379.
Sevčik-Quartett 49. 252.
Sévelhac (Sänger) 48.
v. Seyfried, Ignaz Ritter, 38.
Sgambati, 190.
Shakespeare, William, 50. 51. 159. 317. 371.
Sherwood, Percy, 56.
Sibelius, Jean, 54. 55. 62. 252. 255.
Sibor, B., 252.
de Sicard, Michel, 60.
Siccard (Geiger) 54.
Siegel, C. F. W., 380.
Siegmund, Theo, 244.
Siessermann, D., 252.
Siloti, Alexander, 56. 57. 118. 252. 254.
Silvestre, Armand, 375.
Simon, James, 119.
Simons, Rainer, 377.
Simrock, N., 18.
Sinding, Christian, 119.
Singer, Käthe, 114.
Singer, Richard, 254.
Sirota (Sänger) 254.
Sistermans, Anton, 54. 62. 118.
Sitt, Hans, 123.
Skarbek, Pelagie Gräfin, 63.
Slezak, Leo, 256.
Sliwinsky, Josef, 56. 189. 254.
Smetana, Friedrich, 121. 252. 372.
Smirnow, D., 254.
Smit, Joh., 248.
Smith, Joh., 56.
Smith, Madge Shand, 119.
Smith, Nellie Curzon, 121.
Smulders, Carl, 378.
Snoer, Johannes, 123.
Sobinoff, Léonid, 53.
Société de concerts d'instruments anciens 55. 60.
Soloquartett für Kirchengesang, Leipziger, 125.
Sommer (Sänger) 135.
Son, Henry, 248.
Sondern, Olga, 116.
Soomer, Walter, 48. 59. 121. 245. 374.
Sophokles 317.
Souday 383.
Spazier, Joh. G. K., 4.
Specht, Richard, 152. 384.
Speidel, Ludwig, 360.
Spiering, Theodor, 60.
Spies, Hans, 44.
Spitta, Philipp, 223.
Spitzner, Alfred, 118.
Spitzweg, Karl, 269.
Spohr, Ludwig, 29. 122.
Spontini, Gasparo, 338.
Spoor, André, 57.
Spörel (Sängerin) 189.
Springfeld, Oskar, 123.
Stadler, Abbé, 28.
Stadtegger, Lia, 123.
Stagl, Gusti, 246.
Staegemann, Helene, 122. 124.
Stahr, Fritz, 122.
Staiger 104.

Stamitz, Johann, 3. 7. 9. 12. 14.
Stamitz, Karl, 4. 5. 92. 94. 97.
Stangen 364.
Stapelfeldt, Martha, 118.
Stavenhagen, Agnes, 127.
Stavenhagen, Bernhard, 55. 57. 59. 122. 249. 277. 278.
Stefaniai, Emeric, 124.
Steffen 95.
Steinbach, Emil, 190. 375.
Steinbach, Fritz, 54. 59. 122. 126. 247. 250. 379. 380.
Steindel, Bruno, 55.
Steinhausen, F. A., 105. 106.
Steinmeyer, Georg, 379.
Stenhammar, Wilhelm, 255.
Stennebruggen, H., 59.
Stephany, Alfred, 190.
Stern, Julius, 113.
Sternfeld, Richard, 51.
Steyer, Johanna, 48.
Stichling, Eugen, 352. 381.
Stieler, Josef, 64.
Stillman-Kelley, Edgar, 56.
Stock, Friedrich, 55.
Stoeber, Georg, 61.
Stöcker, Adele, 124.
Stöckert, H., 52.
Stoll, August, 246.
Stolle (der alte) 105.
Stolle (der junge) 105.
Stoltz, Eugenie, 58.
Storch, Pastor, 53.
Storchio, Rosina, 376.
Storm, Theodor, 239. 364.
Stoye, Paul, 58.
Strathmann, Friedrich, 44. 117. 190.
Straube, Karl, 351. 352. 380.
Straus, Oscar, 46. 113. 115. 377.
v. Strauß, Edmund, 372.
Strauß, Franz, 277.
Strauß, Johann, 113. 128 (Bild).
Strauß, Richard, 49. 50. 52. 53. 57. 60. 62. 113. 117. 118. 123. 126. 156. 185. 187. 189. 191. 210. 240. 247. 249. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 268. 271. 274. 277. 286. 343. 359. 373. 378. 379. 381. 382. 383. 384.
Strawinski (Komponist) 191.
Streicher, Nanette, 124.
Streicher, Theodor, 123. 156. 240.
Streichquartett, Böhmisches, 49. 51. 60. 62. 121. 124. 253.
Streichquartett, Brüsseler, 49. 51. 60. 63. 191. 255.
Streichquartett, Florentiner, 133.
Streichquartett, Frankfurter, 383.
Streichquartett, Genfer, 57. 249.
Streichquartett, Münchner, 60. 253. 277. 283. 319 (Bild).
Streichquartett, St. Petersburger, 254.
Stromenger, Hilde, 256.
Stronck-Kappel, Anna, 59. 247. 249.
Struensee, Paul, 184.
Stuck, Franz, 39.
Stuckey, Isabel, 127.
Stury, Max, 114.
Such, Percy, 59.
Sucher, Josef, 192 (Bild).
Sucher, Rosa, 102.
Succo, R., 174.
v. Suppé, Franz, 46.
Süße, Otto, 190.
Sußmann, Adolf, 117.
Suter, Hermann, 50.
Svärdström, Astrid, 123.
Svärdström, Olga, 123.
Svärdström, Sigrid, 123.
Svärdström, Valborg, 60. 123. 190. 372.
Swirski, Georg, 252. 254.
Sylva, Margarete, 377.
Symiane (Sängerin) 244.
Szanto, Theodor, 187.
Szemere (Sängerin) 114.
Sztojanovics (Dirigent) 54.
Szymanowski 53.
Tagosen (Sänger) 379.
Talich, Ferdinand, 51.
Tanejew, Sergei, 252.
Tango, Egisto, 183.
Tannewitz, Eugen, 125.
Tannhäuser 104.
Tänzler, Hans, 116. 374.
Tartini, Giuseppe, 59. 254.
Taubert, E. E., 120.
Taussig, Karl, 147.
Tauszky, Marie, 63.
Telemann, G. Ph., 120. 124.
Temmner (Konzertmeister) 378.
Tennenbaum, Betty, 187.
Tennyson, Alfred, 249.
Tercs, Gisella, 46.
Terry, Muriel, 375.
Tervani, Irma, 114. 244.
Terwin, Johanna, 377.
Tetrazzini, Luisa, 47. 245.
Thal, Della, 53. 124.
Thalberg, Marcian, 127.
Thayer, A. W., 3. 4. 5. 6. 11. 14. 17. 26. 28. 29. 36. 37.
Thelemann, Dr., 173.
Thibaud, Jacques, 51. 55. 127. 246. 247. 382.
Thiel, Arthur, 116.
Thielemann, Brigitta, 51.
Thies-Lachmann, Ella, 251.
Thiessen, Karl, 191.
Thomas, Ambroise, 340. 341.
Thomas, Theodor, 55.
Thomas-Schwartz, Anni, 44. 45.
Thornberg (Geiger) 250.
Thornsvard, Else, 373.
Thuille, Ludwig, 61. 124. 184. 191. 305.
Thümler-Walden, Gustav, 119.
Thynne, R., 57.
Tietjen, Heinz, 48.
Tillier, Claude, 362.
Tillmetz, Rudolf, 250.
Tobieser, Agnete, 120.
Toch, Ernst, 60.
Toeschi, C. G., 7.
Tomaschek, Wenzel, 124.
Toscanini, Arturo, 46. 47. 81 ff (A. T.). 128 (Bild). 245. 375.
Toselli, Enrico, 256.
Toulon (Komponist) 250.
Tournemire, Charles, 49.
Traeg (Musikalienhändler) 6.
Trelli, Madeleine, 127.
Trenkler, Albin, 46.
Tressi (Impresario) 46.
Triebel-Horsten, Margarete, 244.
Triller von Gora, Valentin, 104.
Trio, Heidelberger, 58.
Trio, Holländisches, 250.
Trio, Russisches, 118. 283. 319 (Bild).
Tröndlin, Dr., 350.
Trostorff, Fritz, 44. 113.
Tschaikowsky, Modest, 48.
Tschaikowsky, Peter, 50. 52. 53. 55. 57. 58. 60. 62. 63. 124. 125. 191. 251. 252. 253. 255. 256. 378. 379.
Turini, Fr., 95. 123.
Ucko, Paula, 109.
Ujeiski, Kornel, 123.
Ulbrig, Lisbeth, 371.
Unkenstein, Bernhard, 189.
Urbaczek, Paula, 245.
Urlus, Jacques, 124. 189. 245. 251. 376. 381. 383.
Vach, Ferdinand, 384.
Vaterhaus, Hans, 51. 189. 352. 380.
Vaucorbeil (Komponist) 185.
v. Vecsey, Franz, 119. 124. 378.
Vela-Quartett 125.
Veracini, F. M., 4. 124.
Verdi, Giuseppe, 45. 81. 113. 116. 117. 183. 186. 244. 339. 375. 376.
Vereinigung, Deutsche, für alte Musik, 279.
Verhey, Anton, 379.
Verhey, F. H. H., 255.
Verhunk, Fanchette, 44. 113.
Verlaine, Paul, 126.
Verlet, Alice, 376.
Vetter, Else, 119.
Vidal, Paul, 185. 341.
Viebig, Hermann, 51.
Vieuxtemps, Henri, 57.
Vigna, Arturo, 62.
Villar (Komponist) 125.

Vines, Ricardo, 126.
Viotta, Henri, 57. 247. 379.
Virgil 315. 317.
Vivaldi, Antonio, 351.
van Vliet, Cornelius, 60.
Vogel, E., 216. 217.
Vogel, Hans, 105.
Vogelstrom, Fritz, 375.
Vogl, Adolf, 116.
Vogl, Heinrich, 139.
Vogl, Josef, 244.
Vogt, Valentin, 104.
Vokalquartett, Berliner, 119. 246.
Vokalquartett Brema 54.
Vokaltrio, Nordisches, 53.
Volbach, Fritz, 55. 216. 217. 221. 251.
Volkmann, Hans, 38. 64.
Volkmann, Robert, 62. 122. 189.
Volkmar, Tobias, 224.
Volkschor, Berliner, 119.
Vollerthun, Georg, 282. 319 (Bild).
Vollnhals, Ludwig, 283. 319 (Bild).
Vrieslander, Otto, 52. 253. 365.
Wach, Adolf, 350.
Wachsmann, Julius, 380.
Wachter, Ernst, 114.
Wagenseil, Joh. Chr., 103. 104.
Waghalter, W., 255.
Wagner, Emil, 283. 319 (Bild).
Wagner, Karl, 283.
Wagner, Minna, 128.
Wagner, Richard, 44. 45. 46. 48. 49. 50. 54. 56. 58. 59. 61. 62. 81. 82. 102. 103. 113. 114. 115. 116. 117. 119. 122. 123. 126. 127. 128. 131. 139. 145. 146. 147. 148. 158. 170. 183. 184. 189. 191. 192. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 251. 252. 254. 255. 269. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 283. 284. 286. 317. 318. 341. 354. 358. 360. 371. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 384.
Wagner, Siegfried, 117. 186. 189.
Wahl, Eduard, 67.
Wahrlich, H., 254.
Wakemann, Annie L., 120.
Walde, Doris, 377. 379.
Waldmann (Sänger) 189.
Walter, Benno, 277.
Walter, Bruno, 246.
Walter, George A., 380.
Walter, Gustav, 134.
Walter, Josef, 277.
Walter-Quartett 277.
Warwas, Erdmann, 118.
Waschow, Gustav, 373.
Wassilenko, Sergei, 252.
v. Weber, Carl Maria, 50. 53. 54. 58. 132. 136. 171. 250. 255. 336. 371. 374.
Miroslav Weber-Quartett 277.
Wedekind, Erika, 50. 116. 373. 374.
Wegeler, F. G., 24.
Wegmann 53.
Wehrenfennig, Helene, 114.
Weidemann, Friedrich, 246.
Weidinger, Lonide, 120.
Weil, Hermann, 116.
Weimar, G., 206.
Weinberger, Josef, 154.
Weiner, Leo, 54.
Weingartner, Felix, 50. 53. 55. 61. 62. 63. 70. 76. 127. 149. 187. 253. 254. 255. 278. 382. 383.
Weinmann, Rudolf, 254.
Weismann, Julius, 108.
Weiß (Sängerin) 44.
Weißenbach, Aloys, 36.
Weißenborn, Hermann, 247.
Weißleder, Franz, 245.
v. Welden, Olga, 283.
Weltmann, Franz, 51.
Weltmann, Rose, 51.
Wendel, Ernst, 357. 358. 359.
Wendel-Quartett 357.
Wendler (Komponist) 384.
Werdermann, Clara, 119.
Werle, L., 247.
Wermann, Martha, 123.
Werner, Florenz, 60.
Wesendonk, Mathilde, 252.
Wetz, Richard, 45.
Wetzel, Elise, 52.
Wetzler, H. H., 114. 254.
Weyr, Rudolf, 353. 384.
Wheeler (Impresario) 46.
Whitehill, Clarence, 246. 373.
Wiborg, Elisa, 376.
Wickenhäußer, Richard, 256.
Widor, Ch. M., 341.
Wiedey, Ferdinand, 117.
Wieniawski, Joseph, 188.
Wieniawski (Sängerin) 382.
Wiese, Max, 364.
Wiesner, Richard, 251.
Wilde, Sebastian, 105.
v. Wildenbruch, Ernst, 57. 249.
Wildt, Hermann, 116.
Wilhelm Ernst, Herzog v. Weimar, 226. 384 (Bild).
Wilhelmj, August, 191.
Wilhelmy, Julius, 45.
Wilke, Fritz, 190.
Wilke, Theodor, 116. 187.
Wille, Alfred, 189.
Wille, Georg, 118. 189. 248.
Williamson, Sidney, 251.
Willis, William C., 53.
Willner, A. M., 135. 141.
Wilt, Marie, 134.
Winderstein, Hans, 122. 124. 189. 251. 277.
Winkelmann, Hermann, 135.
Winneberger, Paul, 5.
Witte, G. H., 56. 249.
Wittekopf, Rudolf, 44.
Wittenberg, Alfred, 59. 189.
Wocke-Dowerk, Emilie, 250.
Wohlgemuth, Gustav, 380.
Wöhrle, E., 279.
Wolf, Hugo, 358.
Wolf, Otto, 190.
Wolf, Sofie, 45.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 256.
Wolff, Erich J., 119. 187. 240.
Wolfheim, M., 62.
Wolfrum, Philipp, 58.
Wolligandt, Edgar, 124. 251.
Wolter, Minnie, 44.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 127.
Wormser, André, 341.
Woyrsch, Felix, 189.
Wüllner, Anna, 189.
Wüllner, Franz, 277. 278.
Wüllner, Ludwig, 56. 58. 59. 123. 189. 191. 378.
Wunderlich, Otto, 56.
Wustmann, G., 216. 217. 219.
Wybauw (Sängerin) 247.
v. Wymétal, Wilhelm, 245.
Ysaye, Eugène, 54. 55. 62. 247. 248. 256. 378.
Yung 57.
Zachow, Philipp, 189.
Zalsman, Gerard, 247. 383.
Zambelli (Tänzerin) 185.
Zander, Ernst, 119.
Zec, Nicola, 376.
Zehme, Albertine, 123.
Zeiller, Helene, 371.
Zelenka-Lerando, Leo, 188.
Zeleński, C., 117.
Zeller, Carl, 46.
Zeller, Heinrich, 117.
Zelter, Carl Fr., 95. 217. 219.
Zemanek, W., 191. 254.
Zemlinsky, Alexander, 246.
Zerlett, J. B., 187.
Zerlett-Olfenius, Frau, 187.
Zilcher, Hermann, 121. 255.
Zimmer, A., 248.
Zimmer, Frau, 248.
Zimmer-Quartett 54.
Zoder, Nanny, 49.
Zöllner, Heinrich, 49. 59. 255.
Zschorlich, Paul, 186 („Carmencita". Uraufführung in Prag).
Zuckerman, Augusta, 51.
Zumpe, Herman, 61. 277.
Zumsteeg, Joh. Rud., 120.
Zuschneid, Karl, 252. 380.
Zwintscher, Rudolf, 189.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Beethoven-Jahrbuch. Erster Band (1908). 38.
Eisenmann, Ernst: Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. 237.
v. Frimmel, Theodor: Beethoven-Studien. II. 37.
Holzer, Ernst: Schubart als Musiker. 175.
Jaëll, Marie: Die Musik und die Psycho-Physiologie. (Aus dem Französischen von Franziska Kromayer). 105.
Kalbeck, Max: Johannes Brahms. Zweiter Band, erster Halbband. 360.
Kalischer, Alfr. Chr.: Beethovens Sämtliche Briefe. Vierter Band. 361.
Münzer, Georg: Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs. 103.
Paul, Theodor: Systematische Sprech- und Gesangstonbildung. 236.
v. d. Pfordten, H.: Beethoven. 39.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. 2. Band, Erster Teil (3. Halbband des Ganzen): Das Zeitalter der Renaissance. 175.
Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers. Von ihm selbst erzählt. 362.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

v. Ambros, Maximilian: op. 49. Zwei Lieder. 240.
Ansorge, Max: Zehn Duette für zwei Singstimmen und Klavier aus dem Kinderleben. 108.
Bortkiewicz, Sergei: op. 3. Quatre morceaux pour Piano.
— op. 4. „Impressions". Sept morceaux pour Piano. 107.
v. Brucken-Fock, G. H. G.: 5 Liederen voor een sopranstem met begeleiding van Klavier (gedichten van J. Reddingius). 108.
Cleve, Halfdan: op. 9. Konzert No. 3 in Es-dur für Klavier und Streichorchester. 107.
— op. 20. Fünf Stimmungen für Pianoforte. 178.
Cui, César: op. 68. 2me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 179.
Fährmann, Hans: op. 40. Sechs Charakterstücke für Orgel. 362.
Fricke, Richard: Fünfzig Choralvorspiele für Orgel. 363.
Heß, Ludwig: op. 21. Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. 364.
Kämpf, Karl: op. 24. Suite für großes Orchester. 106.
Karg-Elert, Sigfrid: Lieder und Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. 107.
— op. 50. Erste Klaviersonate (fis-moll). 108.
Karpow, Michel: op. 2. Nocturne pour le Piano. 108.
Kersbergen, J. W.: op. 6. Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. 240.
Koch, Friedrich E.: op. 31. Deutsche Rhapsodie. Konzert für Violine und Orchester. 179.
Köhler, Ernesto: op. 97. Concerto per Flauto con accomp. di Piano. 240.
Kuiler, Kor: op. 30. „Een Winterdag", Kindercantate. Woorden van Kath. Leopold. 363.
Lederer-Prina, Felix: Lieder. 365.
Lewandowsky, Max: op. 8. Sonate für Pianoforte und Violine. 179.
— op. 9—16. Lieder und Gesänge. 239.
Mahler, Gustav: Lieder für eine Singstimme mit Klavier oder Orchester. 177.
Malling, Otto: op. 43. Konzert c-moll für Klavier mit Begleitung des Orchesters. 238.
Nordraak, Richard: Scherzo capriccioso für Klavier (bearb. von Karg-Elert). 108.
Reger, Max: Schlichte Weisen. Band 3. 364.
Renner, Emil: Zwei Lieder. 364.
Rosenkranz, August: op. 15. Konzertouvertüre. 178.
Schindler, Kurt: op. 8. Drei Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter für eine Singstimme und Klavier. — op. 9. Fünf Lieder aus „Alte Weisen" von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavier. — op. 10. „From a city window", Song for a medium voice with piano accompaniment. 363.
Schoeck, Othmar: op. 1. Serenade für kleines Orchester. 178.
Sinigaglia, Leone: op. 31. Danze piemontesi. 106.
Uhl, Edmund: op. 15. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — op. 16. Vier Lieder aus „Versäumter Frühling" (Jenny Schnabel) für eine Singstimme und Klavierbegleitung. — op. 17. Slawische Intermezzi für Orchester. 108.
Vrieslander, Otto: Vier Gedichte von Theodor Storm. — Vier Gedichte im Volkston. — Sieben Gedichte von Gottfried Keller. 365.
Wachmann, Eduard: Rumänische Chorgesänge. 177.
Waghalter, Ignatz: op. 5. Sonate für Violine und Pianoforte. 179.
Weismann, Julius: op. 17. Impromptus für Pianoforte. 108.
Wiese, Max: op. 26. Gesänge und Balladen für eine Singstimme mit Klavier. 364.

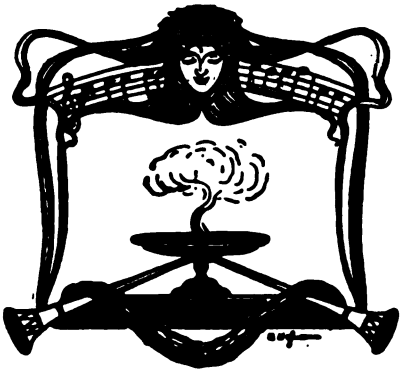
REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Altmann, Gustav: Solisten in Orchesterkonzerten. 111.
Andro, L.: Pauline Lucca †. 369.
Andro, L.: Kleine Studien zur Operndarstellung. 370.
Anély, Max: Voix mortes: musiques maoris. 109.
Aubry, Pierre: Le folklore musical russe. 40.
Bachmann, Albert: Nicolo Paganini, sa vie, ses œuvres, son

influence sur l'art du violon et sur la musique. 110.
Batka, Richard: Novitäten. 111.
— Das Deutsche Theater in Prag. 366.
— Richard Wagner und Minna. 369.
— Wagner in Prag. 370.
Baunack, J.: Anklänge an des Euripides „Iphigenie bei den Tauriern" im Text von Beethovens „Fidelio". 243.
Bekker, Paul: Max Bruch. 181.
de Bertha, A.: Franz Liszt. 43. 109.
Blaschke, Julius: Zur Geschichte des Liedes „Wer hat dich, du schöner Wald". 112.
Boning, A.: Preßstimmen aus Joachims „zweiter Heimat". 110.
van den Borren, Charles: Hulda et Ghiselle de César Franck. 40.
Boutarel, Amédée: Historische Porträts. 181.
Brenet, Michel: Un nouveau document sur les commencements de l'opéra russe. 42.
— Les musiciens de Philippe le Hardi. 110.
Bruch, Max: Gedenkworte bei der Gedächtnisfeier der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin für Joseph Joachim. 366.
Brussel, Robert: L'opéra russe. 40.
de Busne, Henry: Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas. 43.
Calvocoressi, M.-D.: Le répertoire de la musique russe. 40.
— Esquisse d'une bibliographie d'ouvrages sur la musique et sur les musiciens russes. 109.
Canudo, Ricciotto: L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne. 43.
— Le drame contemporain. 109.
Carraud, Gaston: Un chanteur italien: Delle Sedie. 42.
Chop, Max: Frederick Delius. 242.
Le Courrier Musical: Joseph Joachim. 41.
Cramer, Hermann: Führer durch die Literatur des Violoncellos (Forts.). 181.
Dacier, Emile: Une danseuse française à Londres au début du siècle. 43.
de Danilowicz, C.: La critique russe sur la musique russe. 40.
Daubresse, M.: De l'ordre d'acquisition des connaissances musicales. 40.
— L'imagination musicale. 41.
Debay, Victor: La „Salomé" de Richard Strauß à Paris. 40.
Decsey, Ernst: Ausgleich zwischen Ton und Wort. 111.
Deutsch, Otto Erich: Schumanns erfolglose Bewerbungen in Wien. 242.
Dietz, Max: Anton Smareglia und seine Oper „Istrianische Hochzeit". 182.
Diot, Albert: Édouard Grieg. 41.
Dodge, Janet: Les airs de cour d'Adrien Le Roy. 109.
Dollien, P.: Un théâtre de musique à Paris. 110.
Droste, Carlos: Willem Mengelberg. 112.
Dubitzky, Franz: Eine neue Notenschrift. Für und Wider. 242.
Dukas, Paul: „Boris Godounoff" de Moussorgsky. 40.
Eccarius-Sieber, Artur: Joseph Haydn als Vater des Streichquartetts. 111.
— Alte, köstliche Quartette für die Pflege der Kunst in Haus und Salon. 369.
Ecorcheville, Jules: La musique dans les sociétés savantes de la France. 42.
— La schola cantorum et le style de Bach. 43.
— Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes. 43.
— Wagner et l'université. 109.
Eisenmann, Alexander: Mozarts Siebentes Violinkonzert. 180.
Erckmann, Fritz: Frühlingslieder und Tänze. 370.
Ertel, Paul: Das Jubiläum des Philharmonischen Chores zu Berlin. 181.
— Ferruccio Busoni. 369.
Farwell, Arthur: La musique américaine. 109.
Fiege, Rudolf: Vorläufer der Wiener Klassiker. 370.
Freudenberg, Wilhelm: Die Aufgabe des Chorgesanges in der protestantischen Kirche. 243.
Fritzsche, Hermann: Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. 112.
— Die Verdienste der Hohenzollern um die Musik und den Gesang. 112.
Gastoué, A.: L'ancienne musique byzantine et sa notation. 43.
Gauthiers-Villars, H.: Saint-Saëns, Jean d'Udine et la clarté. 42.
Geißler, F. A.: Die Sehnsucht nach den Vierteltönen. 180.
Glöckner, Willi: Gabriella Wurzer. 111.
Graf, H.: Schematismus in der zeitgenössischen Opernproduktion. 242.
Hackl, L. N.: L'inauguration du palais de l'académie de musique de Budapest. 40.
Hähn, Richard: Der Fall Buths. 370.
Harder, Knud: Richard Wagner und Dänemark. 182.
Harzen-Müller, A. N.: Wilhelm Friedemann Bach nicht Komponist von „Kein Hälmchen wächst auf Erden". 242.
v. Hausegger, Siegmund: Der Allgemeine Deutsche Musikerverband auf Irrwegen. 370.
Helm jun., Theodor: Anton Bruckner. Neunte Symphonie in d-moll. 180.
Hohenemser, Richard: Die Pflege der Bachschen Musik in der Gegenwart. 112.
Honold, Eugen: Gärtner in Stuttgart. 111.
— Ein Kapitel über die Geige. 110.
— August Wilhelmj †. 182.
Joachim-Moser: De l'interprétation musicale. 41.
de Joncières, Victorien: Le premier concert donné par Wagner à Paris. 41.
Karpath, Ludwig: Mahler—Weingartner. 241.
Keller, Otto: Ernst von Dohnanyi. 112.
— Aus den ersten Anfängen des Konzertlebens. 112.
— Richard Wagner. 112.
Keßler, Gottfried: Der Mutter Wiegenlied. 111.
— Joseph von Eichendorff und die Musik. 112.
Kling, Henri: La correspondance musicale de Goethe et de Zelter. 40.
— Mozart et Voltaire. 41.
Kloß, Erich: Richard Wagners Briefe an seine erste Gattin. 370.
Knosp, Gaston: Notices sur Richard Strauß. 42.

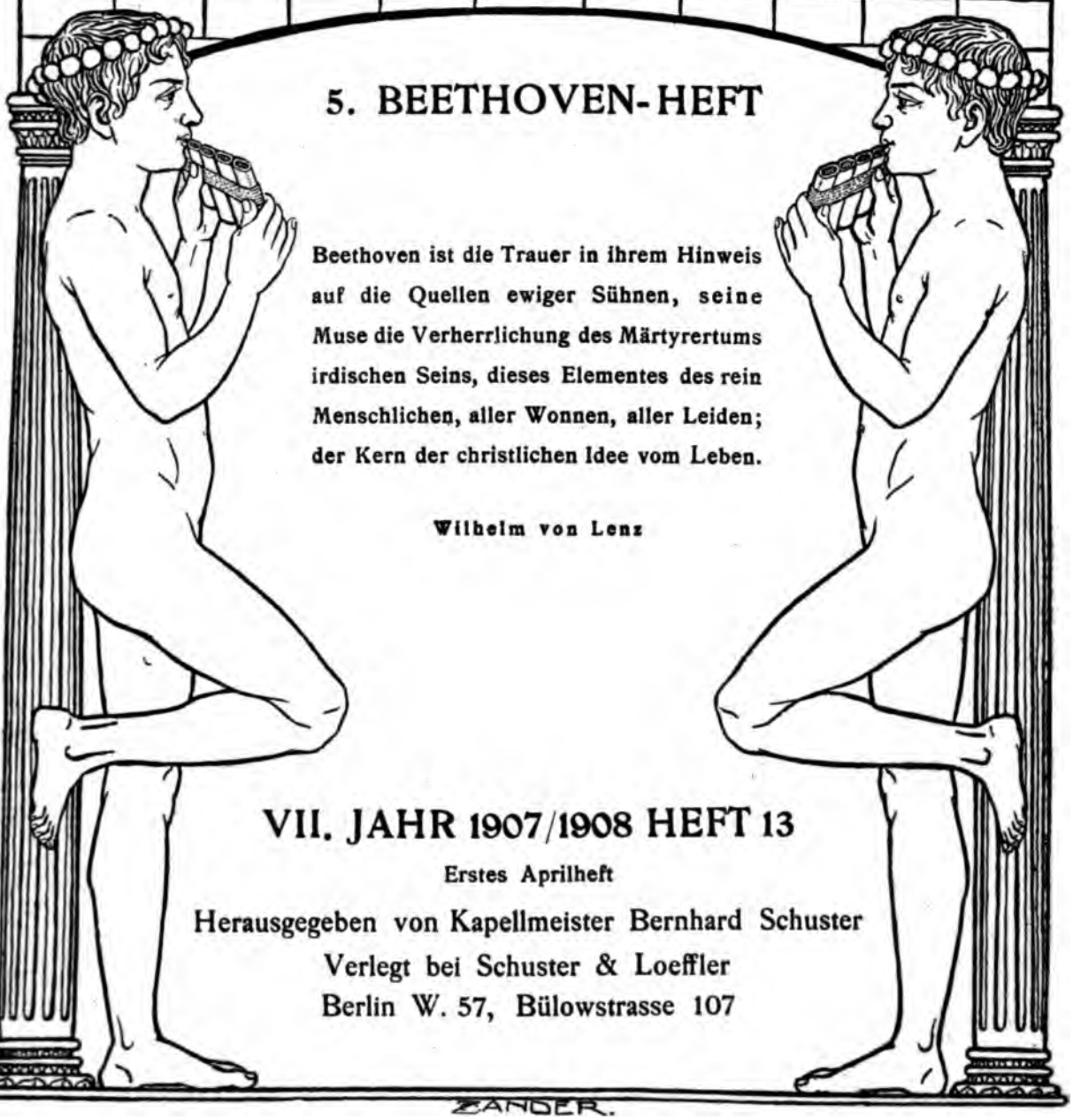
Knosp, Gaston: Un manifeste de R. Strauß. 43.
— La musique indo-chinoise. 43.
Kohut, Adolph: Maria Felicita Malibran. 369.
Konrath, Toni: Pfitzner als Dirigent der Pastorale von Beethoven. 181.
Krause, Emil: Zu Ferdinand Thieriots 70. Geburtstag. 370.
Kritikos: Trop de concerts! Trop d'artistes. 41.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit. 110.
Laloy, Louis: Les écoliers. 42.
— Théorie musicale. 43.
— Les idées de Jean-Philippe Rameau sur la musique. 109.
— La notation musicale. 110.
Laser, Arthur: Joachim und die Berliner Hochschule für Musik. 110.
— Aus Grieg's Leben. 110.
de la Laurencie, Lionel: Quelques documents sur Jean-Philippe Rameau et sa famille. 43.
Leriche, Paul: Les fêtes musicales d'Orange. 41.
Le Roux, Jean: Une belle vente d'autographes. 110.
Lewinski, Joseph: Aus der Selbstbiographie Karl Friedrich Zelters. 180.
— Vom Singen. Aus der Schule geplaudert. 369.
Loisel, J.: Les origines de la sonate. 41.
Louis, Rudolf: Fortschritt oder Verfall? 180.
— Zum 13. Februar 1908. Erinnerung und Ausblick. 182.
v. Lüpke, G.: Joachim als Lehrer. 110.
Macler, F.: Notes d'histoire sur Salomé la danseuse. 43.
Marsop, Paul: Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der „Bäderverband" und eine Pflichtsversäumnis. 182.
Masson, Paul-Marie: L'humanisme musical en France au XVI. siècle. 42.
Mauclair, Camille: Causerie sur Schubert et le Lied allemand. 40.
— La „Libuse" de Smetana. 40.
— Les chapelles musicales en France. 42.
Mercure Musical: Lohengrin à Paris en 1881. 43.
v. Mojsisovics, Roderich: Erich Wolf Degner. Zu seinem 50. Geburtstage. 370.
v. Mojsisovics, Roderich: Ein Autographenschatz. 370.
Mortier, Alfred: La France musicale d'hier et d'aujourd'hui. 41.
Münzer, Georg: Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. (Kapitel 9 und 10). 182.
Musikalische Rundschau (München): Philipp Wolfrum. 112.
— Der Kromarograph. 112.
Musikalisches Wochenblatt (Leipzig): Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allgemeiner Deutscher Musikerverband. 370.
Neue Musik-Zeitung (Stuttgart): Zu Joachims Tode. 110.
— Aenny Hindermann. 112.
— Enrico Caruso. 180.
— Max Schillings Stuttgarter Hofkapellmeister. 180.
— Welche Aussichten hat eine Musiklehrerin für ihr Alter? 180.
— Disharmonisches aus der Musikstadt 181.
— Etwas von Paganini. 181.
— Im Namen der Kunst. 369.
— Die erste deutsche Grieg-Biographie: Edvard Grieg von Henry T. Finck, deutsch von Arthur Laser. 369.
Neuhaus, Gustav: Das natürliche Notensystem. 182.
Niemann, Walter: Eugen d'Alberts Bach-Ausgaben. 180.
— Der erste Großmeister deutscher Klaviermusik: Johann Jakob Froberger. 367.
Pack, Hermann: Johannes Bartz. 112.
Perrin, Edouard: Un livre de Lacépède sur la musique. 43.
Pfohl, Ferdinand: Hamburger Oper. 366.
— Zumpes „Sawitri" im Schweriner Hoftheater. 366.
Pioch, Georges: Lucienne Bréval. 42.
Pohl, Louise: Aus großer Zeit. 110.
Poirée, Elie: La société internationale de musique en 1907. 110.
de Polignac, Armande: Pensées d'ailleurs. 42.
Pons, C.: Verlaine et la musique contemporaine. 42.
Potapjenko: Der verwünschte Ruhm. Erinnerungen an das Konservatorium. 180.
Prelinger, Fritz: Tschechische Musik. 241.
Prod'homme, J.-G.: Félicien David d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis. 42.
Reger, Max: Degeneration und Regeneration in der Musik. 111.
Reifner, Vincenz: Max Regers Opus 100. 369.
Richter, Georg: Amilcare Zanella. 112.
Riemann, Hugo: Die Entwickelung des modernen Instrumentalstils um 1750. 111.
— Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger. 242.
Ritter, William: La musique tchèque avant Smetana. 40.
— Notes sur Smetana. 43.
du Robec: A propos d'une robe de Charles d'Orléans 109.
Röttgers, Max: Max Kalbeck, „Johannes Brahms". 182.
Samazeuilh, Gustave: Alberic Magnard. 40.
— Paul Dukas. 41.
Schabbel, Otto: Adolf Wallnöfer. 112.
Schaub, Hans F.: Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland. 181.
— Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar. 182.
Scheumann, A. Richard: Carl Maria von Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden. 111.
Scherber, Ferdinand: Degeneration und Regeneration. 368.
Schjelderup, Gerhard: Edvard Grieg †. 110.
Schmitz, Eugen: Zwischen „Monismus" und „Dualismus". 243.
Schultz, Detlef: Edvard Grieg †. 241.
— Repertoire und Gesangsstil der gegenwärtigen deutschen Opernbühne. 367.
Schüz, Alfred: Das Tempo. 369.
Schwartz, Heinrich: Czernys Schule der Geläufigkeit und anderes. 182.
Schwers, Paul: Josef Sucher. 370.
Schwidop: Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. 112.
Segnitz, Eugen: La Mara. 181.
— Alfred Reisenauer. 243.
Signale für die musikalische Welt (Berlin): Berlins Verlust — Wiens Gewinn. 241.

Signale für die musikalische Welt: Wer komponierte Mozarts Siebentes Violinkonzert? 366.
Souza, Robert: Maurice Maeterlinck et Claude Debussy. 110.
Spanuth, August: Der Marktwert ausübender Tonkünstler. 241.
— Die Familienbriefe Richard Wagners. 241.
— Wagner im Konzertsaal. 241.
— Alfred Reisenauer †. 241.
— Germania non cantat? 366.
— Der kritisierte Kritiker. 366.
— Komponisten und Gastwirte. 366.
— Joseph Joachim ein Phänomen. 366.
— Nochmals Mozarts Siebentes Violinkonzert. 367.
— Das Übel der zu hohen Sängergagen. 367.
— Ein Chor-Jubiläum. 367.
— Zukunftsmusik? 368.
Sternfeld, Richard: Ehrt eure deutschen Meister. 242.
— Zu C. Fr. Glasenapps 60. Geburtstag. 242.
Sternay, François: Sur l'impré-cision et le mouvement dans l'art musical. 42.
Stier, Ernst: Berlioz als Mitglied der Akademie. 110.
de Stoecklin, Paul: La fête de l'association des musiciens suisses à Lucerne. 41.
— Mendelssohn. 42.
Storck, Karl: Zu Edvard Grieg's Gedächtnis. 112.
Stümcke, Heinrich: Vier Briefe von Henriette Sontag. 111.
Symons, Arthur: Richard Strauß. 109.
Tchobanian, A.: La musique rustique arménienne. 43.
Teneo, Martial: Un mariage d'artistes au XVIIIe siècle. 42.
Thiessen, Karl: E. T. A. Hoffmanns Zauberoper „Undine". 110.
Thomas, Louis: Poésie et musique. 109.
Thomas, Wolfgang A.: Glossen zur musikalischen Kultur. 241.
— Glossen zur musikalischen Kultur. IV: Neue Bahnen. 367.
d'Udine, Jean: A propos de gymnastique rhythmique. 40.
d'Udine, Jean: Leur oreille et leur cœur. 40.
— Images et signes phoniques. 42.
— Encore un mot sur la clarté! 42.
Voelcker, C.: Das Theodor Thomas-Orchester in Chicago. 370.
Vogt, Karl: Neue Bühnenkunst. 370.
Wagner, Richard: Le musicien et la publicité. 41.
Wallberg, Max: Dr. Jules Siber. 112.
Weber-Bell, Nana: Dr. theol. Franz Xaver Haberl. 112.
— Msgr. Dr. Hermann Bäuerle. 112.
— Wie ich über Sprechen und Singen denke. 112.
Weigl, Bruno: Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik. 369.
Weiß, Ludwig: Die Leonoren-Ouvertüre. 112.
Wilferodt, Felix: Schatten- und Lichtseiten unseres Konzertlebens. 369.
Zöllner, Heinrich: Eichendorff und die Musik. Zum 50. Todestage des Dichters. 112.



DIE MUSIK

5. BEETHOVEN-HEFT



Beethoven ist die Trauer in ihrem Hinweis auf die Quellen ewiger Sühnen, seine Muse die Verherrlichung des Märtyrertums irdischen Seins, dieses Elementes des rein Menschlichen, aller Wonnen, aller Leiden; der Kern der christlichen Idee vom Leben.

Wilhelm von Lenz

ZANDER.

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Hugo Riemann
Beethoven und die Mannheimer. I.

Dr. med. J. Niemack
Herzschlag und Rhythmus
Ein Versuch, dem Verständnis von Beethovens Werken durch das Studium seiner Ohren- und Herzkrankheit näher zu kommen

Dr. Hans Volkmann
Beethoven als Epigrammatiker

Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Beethovens Briefe an Bernard

Besprechungen (Bücher)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

BEETHOVEN UND DIE MANNHEIMER

von Hugo Riemann-Leipzig

Die Neubearbeitung des ersten Bandes von Al. Wh. Thayer's Beethovenbiographie durch Hermann Deiters ist 1901 erschienen, d. h. 1900 gedruckt und noch früher geschrieben, jedenfalls vor der Wiederentdeckung des Ruhmes der um die Mitte des 18. Jahrhunderts wirkenden Mannheimer Komponisten, vor der Erkenntnis, daß die merkwürdige Wandlung des Stils der Instrumentalmusik in der Zeit zwischen Bach und Beethoven ihren Ausgang in Mannheim genommen und bereits die Welt erobert hatte, ehe Haydn und Mozart bekannt wurden. So hat denn die zweite Auflage ebensowenig wie die erste Beethovens Verhältnis zu den Schöpfern des neuen Stils überhaupt in Frage gezogen. Man findet zwar (auch schon in der ersten Auflage) Mannheim und sein berühmtes Orchester ein paarmal gestreift, auch Christian Cannabich, aber nicht Johann Stamitz genannt, jedenfalls aber auch nicht die geringste Andeutung, daß Mannheim und seine Musik irgendwie für den Werdegang von Beethovens Künstlerschaft ernstlich in Betracht kommen. Ich gebe deshalb hier gleichzeitig eine Art Nachtrag zum ersten Bande von Thayer's Lebenswerk und eine Ergänzung zu meiner Studie über „Stil und Manieren der Mannheimer" (Einleitung der zweiten Auswahl von Mannheimer Symphonieen in den „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", Jahrg. VII, Bd. 2), wenn ich von den inzwischen Gemeingut gewordenen neuen Erkenntnissen aus Beethovens Frühwerke einer erneuten Durchsicht unterwerfe und nachweise, daß Beethoven in der Bonner Zeit und vielleicht darüber hinaus doch in viel höherem Grade unter dem direkten Einflusse der Mannheimer gestanden hat, als ich selbst noch in meiner genannten Studie annehmen zu müssen glaubte. Es ergeben sich damit neue, schwerwiegende Gründe zu den ohnehin schon vorliegenden, eine ganze Reihe wenigstens der bis 1800 erschienenen und der erst aus dem Nachlasse bekannt gewordenen Werke Beethovens in die Bonner Zeit (vor 1792) zu setzen. Die bestimmte Erweisbarkeit starker Mannheimer Einflüsse tritt aber überhaupt als ein ganz neues Kriterium in die Betrachtung von Beethovens Stil ein und zwingt, vieles, was man bisher in Bausch und Bogen als Mozartisch

zu definieren sich gewöhnt hat, vielmehr auf Rechnung derer zu setzen, mit deren Musik Beethoven ebenso wie Mozart aufgewachsen ist. Nur zu leicht vergißt man, daß Beethoven doch nur nicht ganz 15 Jahre jünger ist als Mozart, und daß noch ein Jahr nach Beethovens Übersiedelung nach Wien in Bonn das Konzertrepertoire so beschaffen war, daß man „anfieng, Haydn neben Cannabich, Carl Stamitz und Consorten zu dulden" (Musikbrief aus Bonn vom 19. Sept. 1793 in Spaziers Berlinischer Musikalischen Zeitung).

Leider ist Thayer's Ausbeute aus den Akten der kurkölnischen Hofhaltung nur für die durchaus eine zweite Rolle spielende dramatische Musik (Oper und Oratorium) einigermaßen ausgiebig gewesen und läßt uns bezüglich der in erster Linie gepflegten Kammer- und Orchestermusik fast ganz im Stich. Wir wissen aber, daß schon seit Ende des 17. Jahrhunderts drei Dirigenten annähernd gleichen Ranges besoldet wurden, einer für die Kirchenmusik, einer für die weltliche Vokalmusik und einer für die weltliche Instrumentalmusik, und daß die Stelle des Kammermusikdirektors 1738—65 der Violoncellist Giuseppe dall'Abaco inne hatte (der Sohn des Münchener Kammermusikdirektors Felice dall'Abaco), der einen hohen Gehalt bezog. Wahrscheinlich war aber um diese Zeit die Leitung der Vokal- und Instrumental-Kammermusik nicht mehr geschieden.

Das starke Hervortreten der Italiener unter den Bonner Kapellmeistern und Konzertmeistern (Donnini, dall'Abaco, Lucchesi, Mattioli) macht es sehr wahrscheinlich, daß bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die prächtige italienische Violinmusik (Corelli, Veracini, Abaco, Pergolesi) fleißig gepflegt worden ist; dann aber wurde Bonn zweifellos mit Mannheimer Musik überschwemmt. Daß Bonn bezüglich seiner Musik in höherem Grade süddeutschen als norddeutschen Einflüssen unterstanden hat, ist an sich naheliegend, wird aber zur Gewißheit, wenn man bedenkt, daß Kurfürst Clemens August (1723—61) ein bayrischer Prinz war, Max Friedrich (1761—84) dem schwäbischen Hause von Königsegg-Rothenfels angehörte und Max Franz ein österreichischer Erzherzog war. Mit dem Auftauchen von J. A. Hillers Schüler Neefe als Hoforganist (1779) kommt wahrscheinlich zum ersten Male die der süddeutschen Richtung zuwiderlaufende norddeutsche in Bonn zur Geltung, aber zu spät und auch nicht energisch genug, um die süddeutschen Einflüsse brechen zu können. Doch hat Neefe dadurch, daß er notorisch den jungen Beethoven mit dem (vor 1800 nur handschriftlich in Händen der Bachverehrer befindlichen) „Wohltemperierten Klavier" Bachs bekannt gemacht hat, sicher einen wenn auch nur sehr langsam zur Geltung kommenden Einfluß auf Beethovens Schaffen gewonnen. Denn es ist gewiß nur zu begreiflich, wenn der neue Stil mit seinen bestechenden Eigenschaften zunächst ganz von der Phantasie des jungen Komponisten

Besitz nahm und daß für sein Urteil Bach doch naturgemäß nur zu Händel, Abaco und den anderen Repräsentanten des Stils rangieren konnte, den der neu aufgekommene so schnell zurückdrängte. Die wenigen unbedeutenden Versuche Beethovens im fugierten Stile (zweistimmige Fughette in D-dur [1783], das f-moll-Präludium [1787] und die beiden im Quintenzirkel modulierenden Präludien [1789?]) verraten noch recht wenig Vertiefung in den Geist Bachs, sehen vielmehr doch ganz so aus, als verdankten sie den Ermahnungen des wohlmeinenden Lehrers ihre Entstehung, über dem bestrickenden Zauber des neuen Stils nicht das unentbehrliche Studium der älteren Manier zu vernachlässigen; sie kommen mit anderen Worten nicht von Herzen und schmecken nach der Schulstube. Für die Beziehungen der Bonner Kapelle zum süddeutschen Musikleben gibt zunächst nur der Bericht K. D. Junkers (in Boßlers Musikalischer Korrespondenz 1791) über seinen zweitägigen Aufenthalt in Mergentheim einen weiteren Beleg, wohin er im Oktober 1791 gereist war, um die daselbst mit dem Kurfürsten weilende Kapelle kennen zu lernen (der Kurfürst hielt dort als Großmeister des Deutschritterordens ein Kapitel ab). Da erfahren wir beiläufig, daß im Hofkonzert eine Symphonie von Mozart gespielt wurde, ferner eine konzertante Symphonie für Violine und Violoncello mit Orchester, deren Autor leider nicht genannt ist (vermutlich eine der vielen von Karl Stamitz), und daß zuletzt eine neue Symphonie des ebenfalls herzugereisten fürstl. Wallersteinschen Kapellmeisters Paul Winneberger zum Vortrag kam, die Tags zuvor erstmalig in der Probe aufgelegt war. Bedauerlich ist, daß in der erhaltenen Ankündigung des ersten Konzerts des achtjährigen Beethoven im Kölner Redoutensaale am 26. März 1778 nicht näher angegeben ist, was für „Klavierkonzerte" und was für „Trios" der Knabe (er erscheint allein auf dem Zettel) zum Vortrag gebracht hat, und noch bedauerlicher, daß sich kein Katalog und auch keine Restbestände der Musikbibliothek der Bonner Kapelle gefunden haben, der im kurfürstlichen Schlosse ein besonderes Zimmer eingeräumt war, und zwar mit strenger Scheidung der Kirchenmusik, der weltlichen Vokalmusik und der Instrumentalmusik in besondere Abteilungen (Thayer I, 2. Aufl., S. 16).

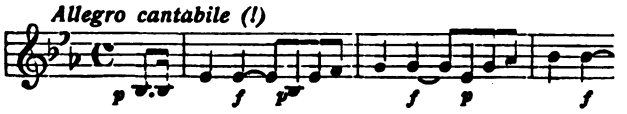
Leider hatte weder Thayer noch Deiters eine zutreffende Vorstellung von dem Repertoire der Instrumentalkonzerte in der Zeit von Beethovens Jugend und der zunächst vorausgehenden Jahrzehnte, wie aus verschiedenen Auslassungen bestimmt hervorgeht. So heißt es l. c. S. 32 der 1. Aufl. (S. 34 der 2.), daß während der Regierungszeit Clemens Augusts (gest. 1761) „verhältnismäßig wenig Musik durch Druck bekannt gemacht wurde und infolgedessen neue Formen und neue Stile nur langsam den Weg zu allgemeiner Anerkennung fanden". Ebenda ist gesagt, daß gegen Ende der Regierungszeit Clemens Augusts Gluck, Phil. Em. Bach und Haydn

„die Grundlage des neuen Opern-, Orchester- und Klavierstils legten, ehe die vollständig ausgebildete Sonatenform in allen Kompositionen höherer Art Aufnahme gefunden". Die zweite Auflage (Deiters) sagt S. 148 speziell über die drei 1783 von Beethoven dem Kurfürsten Max Friedrich gewidmeten Klaviersonaten, daß diese ihr Vorbild in den dreisätzigen Klaviersonaten Phil. Em. Bachs haben, „welcher die Form ausgebildet hatte, welchem dann Haydn, Mozart und andere gleichzeitige Komponisten folgten, unter diesen Neefe." Die Verwunderung (S. 276, 2. Aufl. 352), daß 1799 der Wiener Musikalienhändler Traeg in seinem Kataloge 512 Symphonieen, konzertante Symphonieen und Ouvertüren (Suiten) anzeigen konnte, würde bei Thayer und Deiters geschwunden sein, wenn sie die Kataloge der Pariser, Londoner und Amsterdamer Verleger aus den letzten Jahrzehnten vor Beethovens Geburt eingesehen hätten. Die Symphonieen der Mannheimer Komponisten allein übersteigen aber schon die Zahl 500 nicht unerheblich. Übrigens hätten aber doch die Breitkopfschen Kataloge seit 1761 schon einen genügenden Begriff geben können von der enormen Tätigkeit der ausländischen Pressen, deutsche Symphonieen auf den Markt zu bringen. Erst 1764 taucht der Name Haydns unter den damals gefeierten auf, und zwar zunächst ohne jedes Aufsehen. Ich will hier nicht nochmals ausführen, wie offenkundig die allgemeine Herrschaft der Mannheimer um diese Zeit ist, sondern verweise diesbezüglich auf meine anderweitigen Darlegungen. Es kam mir hier nur darauf an, zu konstatieren, daß Thayer und Deiters von der immensen Popularität der Mannheimer Orchestermusik um die Zeit von Beethovens Jugend keine Ahnung gehabt und deshalb unterlassen haben, ihre historische Bedeutung für die Entwickelung der Formen zu untersuchen, daß sie daher gar nicht auf den Gedanken kommen konnten, daß Beethovens Frühwerke andere Muster als Phil. Em. Bach, Mozart und Haydn gehabt haben.

Da es sich nicht um ein paar schnell erledigte Kleinigkeiten, sondern vielmehr um einen recht erheblichen Bruchteil von Beethovens gesamtem Schaffen handelt, so sehe ich von weiteren einleitenden Ausführungen ganz ab und gehe direkt zur Musterung von Beethovens Frühwerken selbst über. Dazu setze ich voraus, daß der Leser meine Einleitungen zu Band III, 1 und VII, 2 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" oder doch irgend einen meiner sonstigen Aufsätze über den Stil der Mannheimer kennt oder nachträglich einzusehen Gelegenheit nimmt.

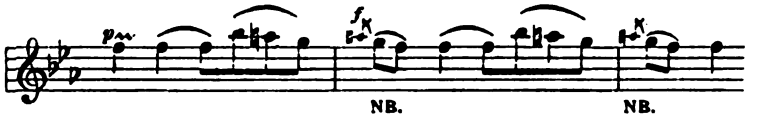
Zunächst ist kurzweg zu konstatieren, daß die drei Sonaten von 1783 (in welchem Jahre Beethoven 13 und nicht, wie die Widmung besagt, 11 Jahre alt war) ganz und gar im Banne der Mannheimer Manier stehen (vgl. Gesamt-Ausgabe, Serie XVI, No. 33—35). Gleich das Kopfthema der ersten Sonate (Es-dur) sieht aus wie ein Stück Klavierauszug einer Symphonie

von Stamitz, Richter, Toeschi oder Cannabich mit seinem zum Übermaß von allen Mannheimern verbrauchten Emporwalzen im Akkord:

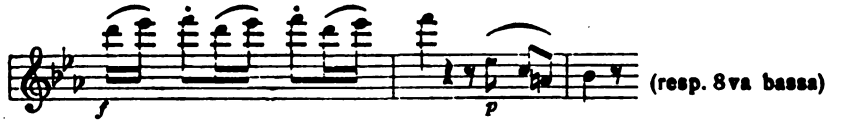


Schon Takt 4 bringt aber auch die weichliche Mannheimer Seufzermanier, deren besondere Bedeutung ich mehrfach hervorgehoben habe:

Wer je etwas von der Mannheimer Musik um 1750 gesehen hat, weiß, daß das nicht der Stil Phil. Em. Bachs, sondern der von Joh. Stamitz, Fr. X. Richter und ihren Nachahmern ist. Daß Takt 10 das zweite Thema ebenfalls im Aufputz dieser Manier erscheint, überhaupt dem ersten Thema viel zu ähnlich ist, beweist die Unreife des Anfängers, beweist, daß ihm der Sinn des durch J. Stamitz eingeführten Kontrastthemas noch nicht aufgegangen ist:



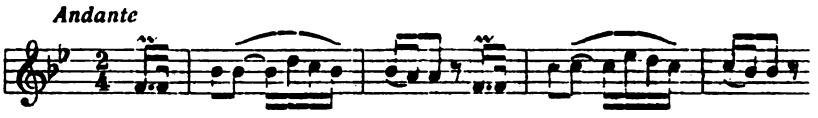
Die epilogierende kleine Schlußgruppe gehört zur Kategorie der schnippischen Tändeleien, wegen deren die Mannheimer so heftig von Hiller u. a. getadelt wurden:



Auch die stereotypen Akkordschläge des Schlusses fehlen nicht. Eine ernstliche Durchführung ist nicht vorhanden, vielmehr setzt, wie bei Phil. Em. Bach aber auch bei den Mannheimern, der zweite Teil einfach mit der Transposition des Anfangs des ersten Teils in der Dominante ein und bringt eine Art Durchführung erst nach der Reproduktion des ganzen ersten Themas, die auch noch gleichlautend wie im ersten Teile, aber mit Halbschluß in c-moll ausläuft. Daß der Halbschluß auf dem B-dur-Akkord eigentlich keine Vorbereitung des Fortgangs in B-dur ist, hat Beethoven noch nicht erkannt; sonst hätte er im ersten Teile einen anderen Weg eingeschlagen (bekannt-

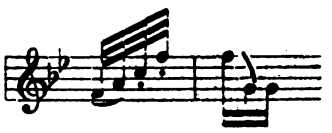
lich hat diesen bei Mozart sehr häufigen Konstruktionsfehler auch noch Beethovens op. 49 II). Die Einschaltung der kleinen Durchführung zur Wiedergewinnung der Haupttonart ist aber ein interessanter Beitrag zur Erklärung der Entwickelung der Sonatenform aus der zweiteiligen Liedform; tatsächlich ist die wirkliche Durchführung doch entstanden aus den Umgestaltungen, die die veränderte Modulationsordnung des zweiten Teils bedingt (erster Teil: Tonika — Dominante bzw. Molltonika-Parallele; zweiter Teil: Dominante — Tonika bzw. Parallele-Tonika), und die schließlich so starke Abschweifungen machte, daß das erste Thema noch ein drittes Mal und zwar wieder in der Haupttonart eintreten konnte (so in Pergolesi's G-dur-Trio und Stamitz' E-dur Trio). Beethoven steht also hier noch in dem Anfangsstadium des Verständnisses der inzwischen durch Mozart und Haydn bereits schon weiter entwickelten Form.

Der zweite Satz ist nur mit kleineren Werten geschrieben, steckt aber übrigens ganz im Motivischen des ersten Satzes fest, der ja (Allegro cantabile!) selbst andante-artig ist, bringt also ebenfalls keinen Kontrast:

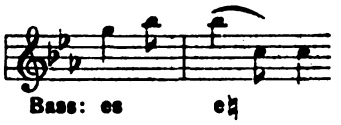


findet auch für sein zweites Thema keine andere Ausdrucksform:

und gipfelt in einer direkten Reminiszenz an Stamitz und Richter:

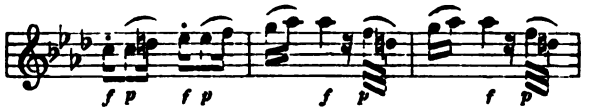


Diese schluchzende Septime bringt auch das sonst schlicht und ohne auffallende Züge sich abspielende Rondo (Finale):



Wesentlich selbständiger gibt sich die zweite Sonate (f-moll), sicher mit zufolge der Wahl der Tonart, die dem Komponisten ernstere Töne ein-

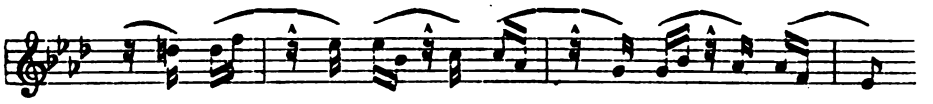
gibt. Doch zuckt in dem Andante mehrfach die Stamitzsche Liebe für scharfe dynamische Kontraste auf:



und auch der mit Pausen durchbrochene „gewundene Abstieg" ist ein echter Stamitz:

Es ist wohl der Mühe wert, sich klar zu machen, was es bedeutet, daß schon in so früher Jugend Beethoven die raffinierten Pausenwirkungen der Stamitzschen durchbrochenen Arbeit so gründlich verstanden und assimilert hat. Denn diese Stelle steht doch für:

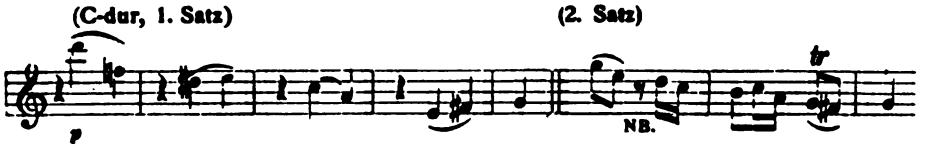
ist also fortgesetzte Pausensynkopierung:



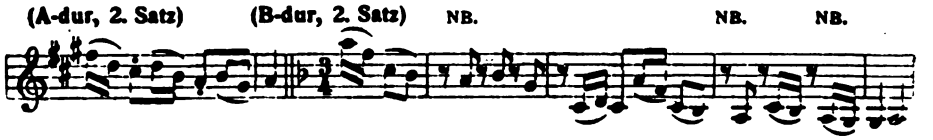
und steht auf dem gleichen Boden mit den berühmten „sanglots entrecoupés" von op. 110 (Arioso dolente), op. 131 (Thema der Variationen und Var. 6), op. 77 (Var. 1), op. 126 (No. I, IV), op. 33 (No. VII) usw.

Daß diese Wunderwirkungen auf Stamitz' Trios op. 1 zurückgehen, sei nachdrücklichst betont; ein paar Proben aus diesen mögen dies belegen:

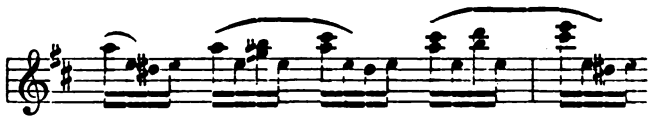
(C-dur, 1. Satz) (2. Satz)



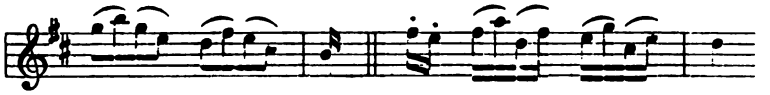
(A-dur, 2. Satz) (B-dur, 2. Satz) NB. NB. NB.



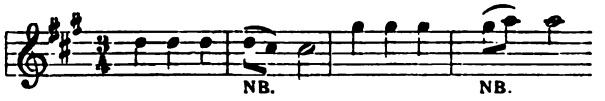
Die dritte der drei Erstlingssonaten (D-dur) erinnert mit dem Epilog des ersten Satzes an Richters A-dur-Trio:



und mit mehrmaliger Anwendung des gewundenen Abstiegs an Stamitz:

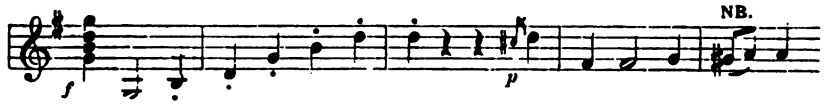


auch bringt das variierte Menuet ein paar Mannheimer Seufzer:

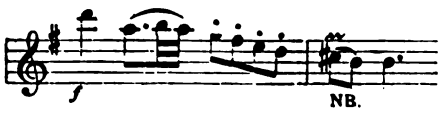


Übrigens verdient die Flüssigkeit des klavieristischen Figurenwerks des Dreizehnjährigen volle Anerkennung; man erkennt sehr wohl, wie er sich bereits in die Rolle des Akkompagnisten einzuleben beginnt. Das häufige Auftreten wirkungsvoller unisono-Stellen braucht durchaus nicht auf Rechnung Phil. Em. Bachs gesetzt zu werden, findet sich vielmehr in den Symphonieen und Triosonaten der Zeit häufig genug, um sich aus der Bekanntschaft mit diesen zu erklären.

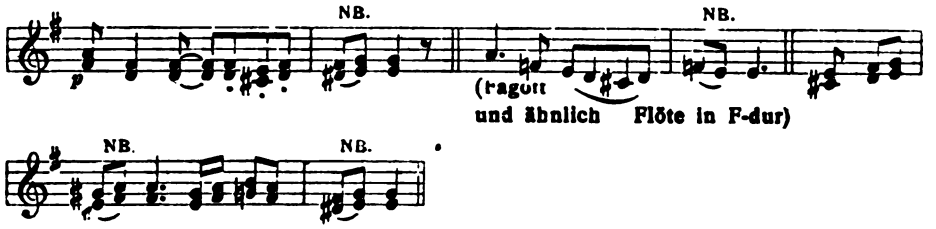
Ein ganz unverkennbar unter Einwirkung der Mannheimer Musik entstandenes Werk Beethovens ist auch das wahrscheinlich 1786 für die Familie von Westerholt geschriebene Trio für Klavier, Flöte und Fagott (Ges. Ausg. Serie 25 [Suppl.] No. 294). Schon die Akkord-Rakete zu Anfang ist eine besondere Liebhaberei der Mannheimer. Trotz der gewandten Führung der drei Instrumente, die Beethoven schon als den Durchbildner der Ensemblekunst zeigt, steht doch die frühe Zeit der Entstehung außer Zweifel. Das Werk ist in der Gesamtausgabe zum ersten Male gedruckt; das autographe Manuskript bezeichnet Beethoven als kurfürstl. kölner Hoforganisten, und der Auktionskatalog des Nachlasses Beethovens besagt (No. 179): „frühere Arbeit, noch in Bonn". Der Stil bestätigt die frühe Entstehung vollkommen; schon Takt 5 bringt auch die Seufzermanier:



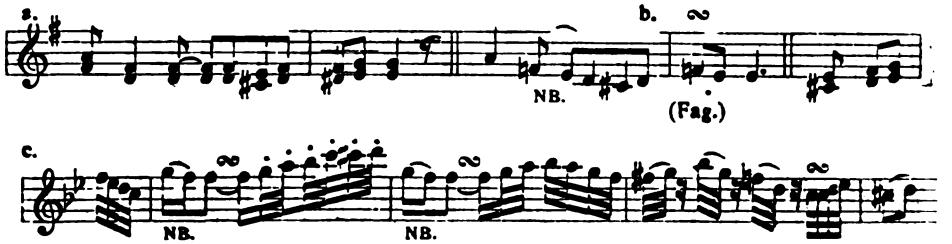
die auch im Übergange zum zweiten Thema auftritt:



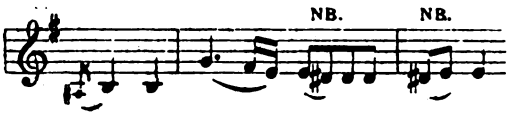
und dieses selbst vollständig beherrscht:



Auch der wenn auch etwas verschnörkelte langsame Satz weist mit Fingern auf Mannheim:

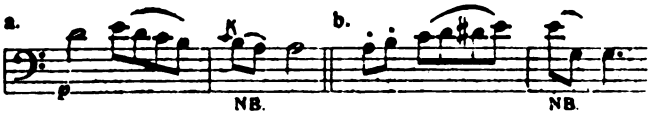


Auch eine nur als Fragment erhaltene Romance cantabile (Thayer I, 2. Aufl. 298) für die gleichen Instrumente mit Orchester gehört sicher in dieselbe Zeit:



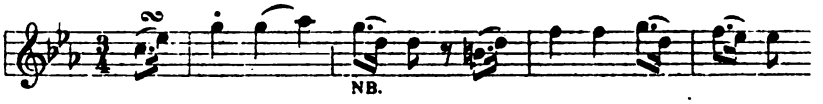
Schwerlich hat Thayer recht, wenn er für die drei zuerst in der Gesamtausgabe (Serie VIII, No. 64) gedruckten Duos für Klarinette und Fagott (Chronolog. Verz. No. 70) das Jahr 1800 als Entstehungsjahr annimmt (für den Klarinettisten Beer und den Fagottisten Matauschka, beide in der fürstl. Liechtensteinschen Kapelle); saßen doch in der wegen ihrer Leistungen gerühmten Bonner Tafelmusik auch zwei Klarinettisten und zwei Fagottisten. Gerade diese drei Duos sind so durch und durch mannheimisch, daß man sie unbedingt erheblich weiter zurückdatieren muß (vor 1790). Gleich der Anfang des ersten Duos spricht deutlich genug (Klarinette):

noch deutlicher aber das zweite Thema (Fagott):

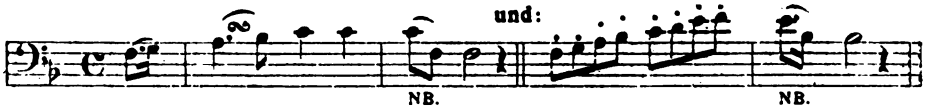


und auch wieder der Epilog (Klarinette):

Das nur kurze Largo beginnt:

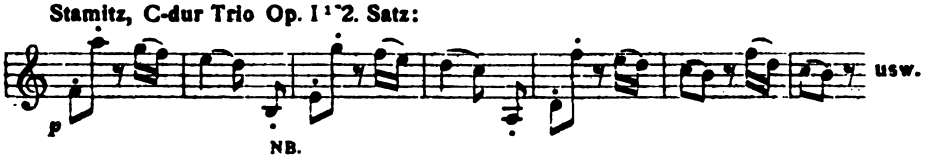


Das zweite Duo beginnt im Fagott:

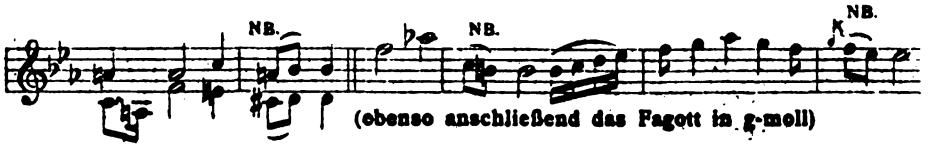


und setzt sich ähnlich in der Klarinette in C-dur fort, ist aber übrigens freier von Seufzermanieren. Dafür bringt aber das dritte Duo (c-moll) den direkten Beweis, daß Beethoven das C-dur-Trio von Stamitz gekannt hat:

Stamitz, C-dur Trio Op. I 2. Satz:



Aber auch sonst fällt noch mancherlei auf:



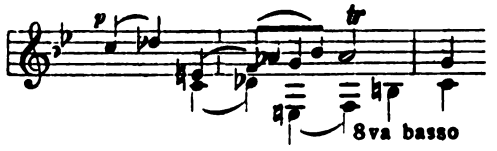
(ebenso anschließend das Fagott in g-moll)

Wenn innere Indizien mangels anderer Anhaltspunkte etwas beweisen können, so wird man diese Duos gewiß der Bonner Zeit zuweisen müssen.

Die drei (laut Autograph) bestimmt 1785 geschriebenen Klavierquartette verraten uns zunächst, daß Beethoven auch Pergolesi's Trios nicht unbekannt geblieben waren:

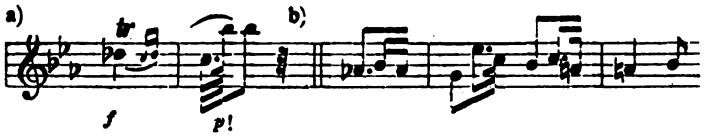
No. 1. Einleitung
Takt 15—16

Pergolesi, B-dur-Trio, 1. Satz

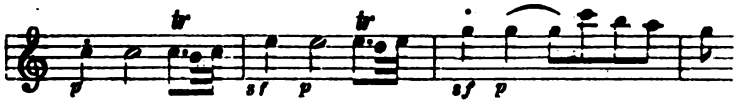


Auf Pergolesi's Wichtigkeit als Vorbereiter der Stilreform der Mannheimer habe ich bereits mehrfach aufmerksam gemacht (er ist der Schöpfer des „Allegro cantabile"); der erste Satz seines G-dur Trios ist von einer ganzen Reihe von Komponisten nachgeschrieben worden.

Doch bringt die Einleitung des ersten Klavierquartetts auch noch ein paar Stamitziana:



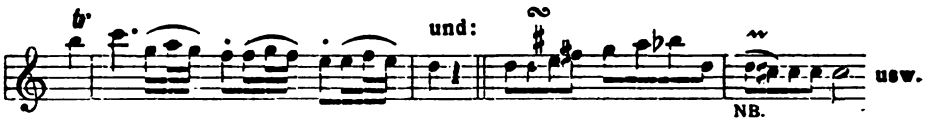
Die Kadenz mit dem gewundenen Abstieg (b), mit und ohne Durchbrechung durch Pausen, wie sie aus der Mannheimer Musik in so mancherlei Varianten bekannt ist, spielt in den drei Quartetten eine Hauptrolle. Reicher an Seufzermanieren ist nur das dritte Quartett (C-dur), das im Autograph das erste ist, aber schon in der ersten Ausgabe (1832) seinen jetzigen Platz erhalten hat. Das zu wissen ist darum nicht ohne Interesse, weil gerade das C-dur Quartett viel stärker als die anderen im Banne des Stils der Mannheimer steht. Schon der Anfang ist ganz mannheimisch (vgl. oben den Anfang der Es-dur Klaviersonate):



Die zur transponierten Wiederkehr des Anfangs in F-dur überleitenden ersten Takte des zweiten Teils (eine eigentliche Durchführung ist es nicht) sind richtige mannheimer „Raketen":

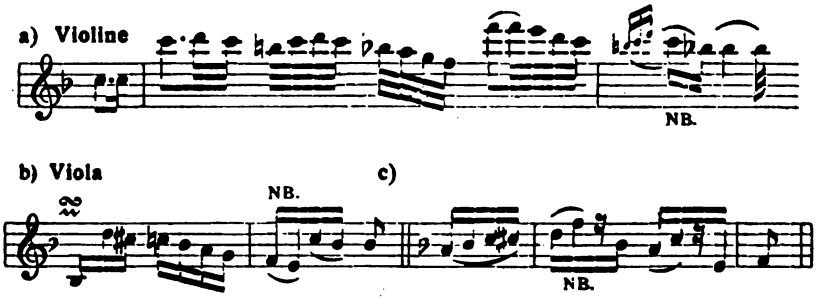
Daß bei Beethovens Lebzeiten diese Quartette nicht im Druck erschienen, hat seinen guten Grund, da er hervorstechende Partieen dieses ersten (dritten) Quartetts in einer der Klaviersonaten op. 2 verwandt hat, nämlich zu-

nächst den Übergang zum zweiten Thema und den zweiten Hauptteil des zweiten Themas in der C-dur Sonate op. 2, III:



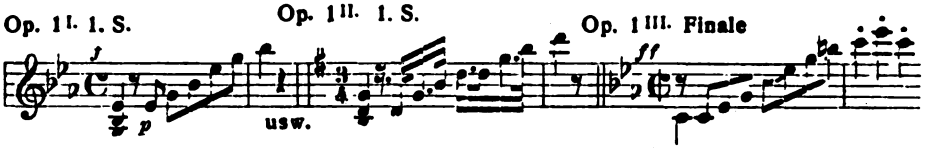
Zu der merkwürdigen Modulationsordnung, das zweite Thema in der Mollvariante der Dominante (g-moll bezw. G-dur) einzuführen, ist auch der Hinweis von Interesse, daß das einer speziellen Liebhaberei Joh. Stamitz' entspricht (vgl. das Finale des C-dur Trios).

Das Adagio con espressione des C-dur Quartetts hat Beethoven meisterhaft umgearbeitet zum Andante der Sonate op. 2, I (f-moll). Die verzierte Wiederkehr des Hauptgedankens hat auch im Quartett einige Mannheimiaden, die in der Umarbeitung ausgemerzt sind(!):

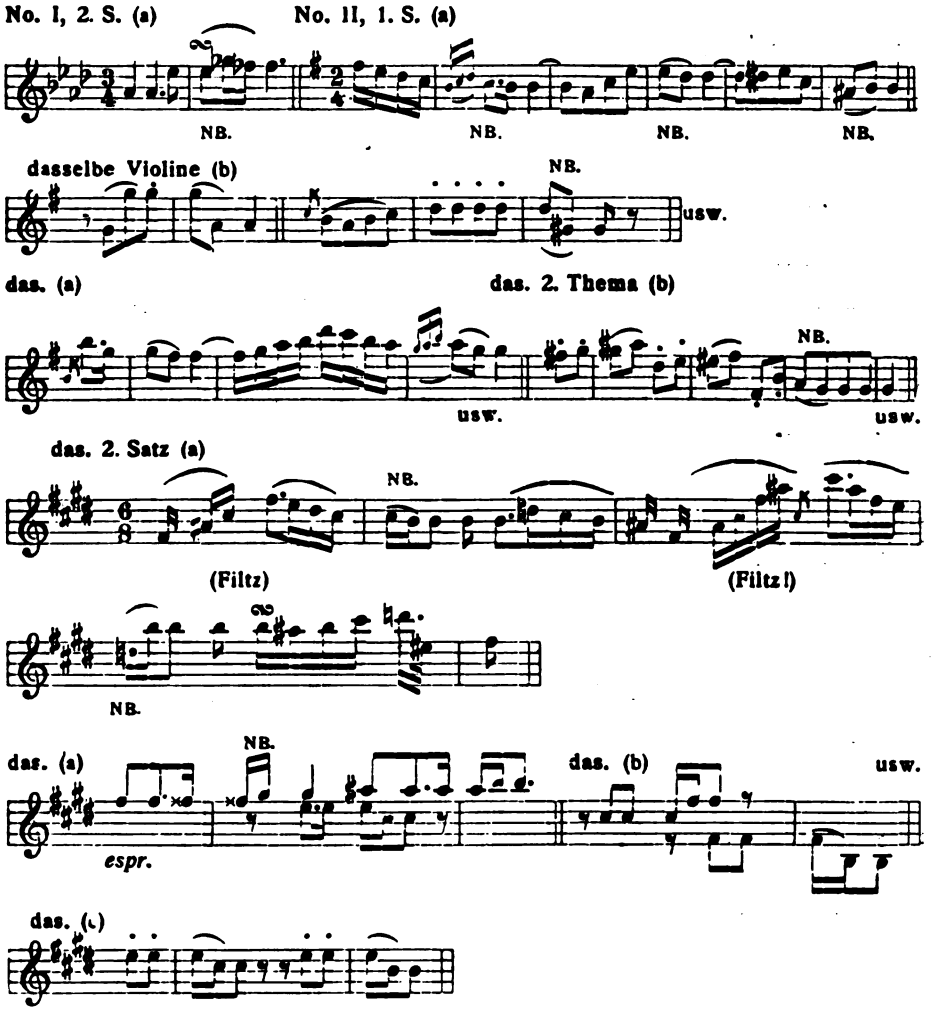


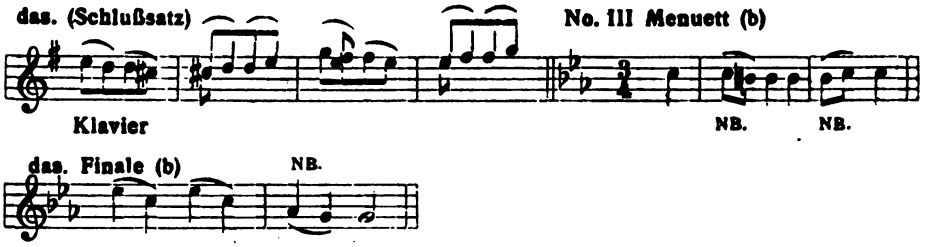
Wir kommen zu den 1795 als op. 1 gedruckten, aber schon 1793 von Beethoven in Gegenwart Haydns beim Fürsten Lichnowski zum Vortrage gebrachten drei Trios. Thayer nimmt für diese die Jahre 1791—92 in Bonn als Entstehungszeit an; Deiters hat in der 2. Aufl. diese Ansicht fallen lassen. Tatsächlich bekunden Skizzen, daß Beethoven sich noch 1794 mit diesen Trios beschäftigt hat. Das beweist zunächst, daß er sie für die Herausgabe nicht so gelassen hat, wie sie 1793 beschaffen waren, schließt aber durchaus nicht aus, daß sie in den Hauptideen noch älter als 1793 sind und tatsächlich in die Bonner Zeit gehören. Trotz aller unverkennbaren Fortschritte in der Ausgestaltung, die die mächtige Einwirkung der inzwischen in Wien empfangenen Eindrücke verraten, enthalten doch diese drei Trios tatsächlich so vieles, was an seine Frühwerke erinnert, daß ich mich unbedenklich Thayer's Ansicht anschließe. An Mannheimer Reminiszenzen ist durchaus kein Mangel, aber sie haben doch ein anderes Aussehen bekommen als in den Sonaten von 1783 oder den Quartetten von 1785. Sie sind nicht mehr gedankenlos nachgesprochene Formeln, sondern treten als organische Bestandteile in dem Aufbau ein, sind durchempfunden, erlebt.

Das gilt zunächst für die an die Mannheimer Raketen erinnernden Themaköpfe:

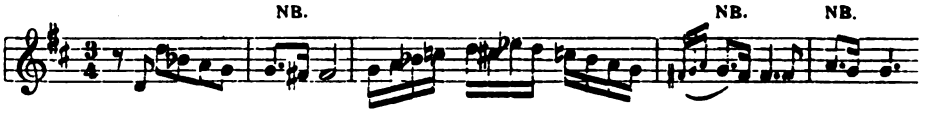


aber auch für die in gar nicht kleiner Zahl auftauchenden Seufzermanieren, die manchmal starke Emphase angenommen haben (a) oder durch den Charakter des Satzes einen Anflug von Humor erhalten (b) und nur in einigen Fällen noch ihre Weichlichkeit, ihr schmachtendes Wesen zeigen (c):

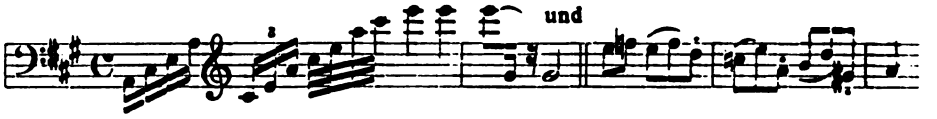




Daß die drei Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2 nicht nur unter Haydns Augen in Wien entstandene Musik enthalten, ist schon oben erwähnt; daß aber außer den Quartetten von 1785 auch noch andere ältere Ideen Verwendung gefunden haben, scheinen noch einige weitere Mannheimiaden zu verbürgen, so im Andante der A-dur Sonate das:

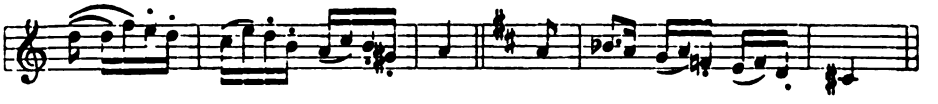


und im Finale derselben Sonate:

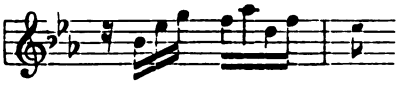


Wie ein Scherz über den gewundenen Abstieg nimmt sich das Rondo G-dur für Klavier und Violine aus (Ges.-Aug. Serie XII, Nr. 102), das in der Hauptsache mit diesem (und seiner Umkehrung) bestritten ist:

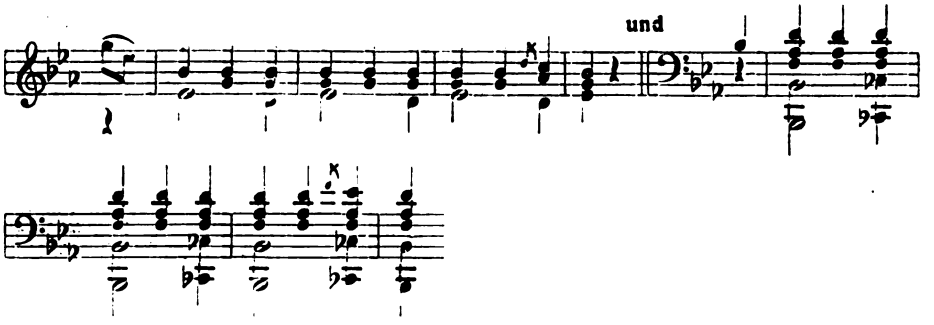
Der gewundene Abstieg ist aber auch schon dem kleinen A-dur-Rondo von 1783 (in Boßlers Blumenlese) vertraut:



In einer entzückenden Variante erscheint er auch in dem ersten Satze des 1830 zuerst aus dem Nachlaß herausgegebenen Es-dur Trios (Klavier, Violine, Violoncello), das nach Schindlers Angabe Beethoven mit 15 Jahren komponiert hätte (d. h. + 2 = 1787):

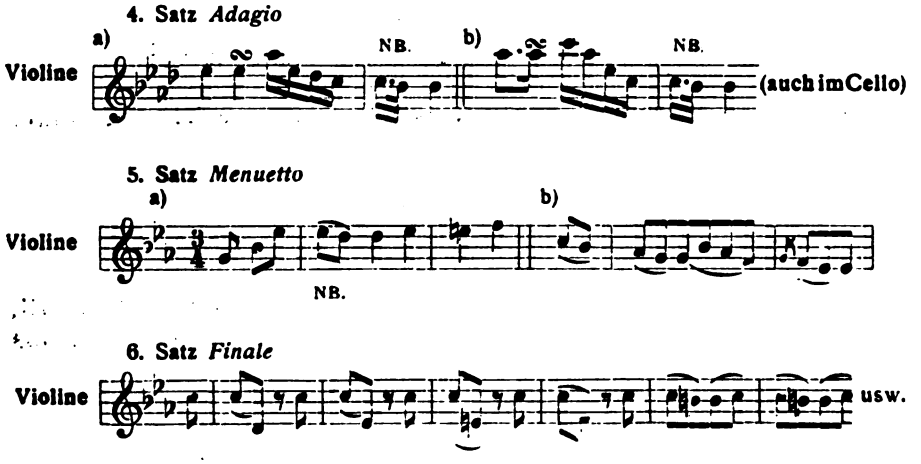


Das unscheinbare Motiv spielt da eine merkwürdige Rolle als eine Art beschwichtigender Epilog. Übrigens scheint die Ähnlichkeit des Scherzo dieses Trio mit dem Diabelli-Walzer, über den die Variationen op. 120 geschrieben sind, noch nicht bemerkt zu sein:

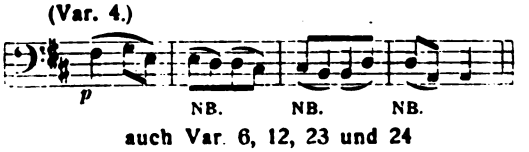


Vielleicht ist aber diese Verwandtschaft mit ein Grund gewesen, daß Beethoven sich für Diabelli's Walzer erwärmte.

Die Vermutung, daß das Streichtrio Es-dur op. 3 in die Bonner Zeit gehört (Thayer I² 289), wird wenigstens durch ein paar Mannheimer Seufzer gestützt:

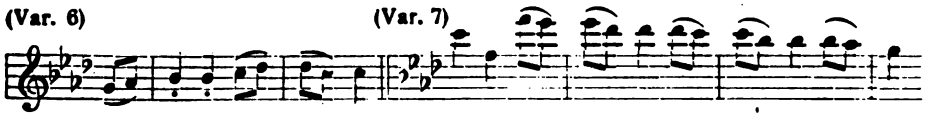


Von frühen Variationenwerken führen die dem Thema fremde Seufzermanier ein die Variationen über Righini's „Vieni amore" (1790):

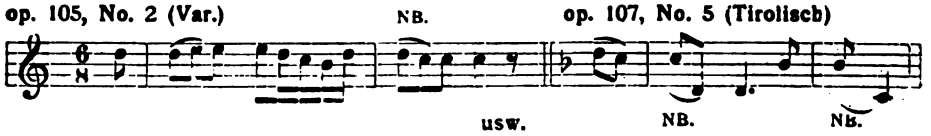


auch Var. 6, 12, 23 und 24

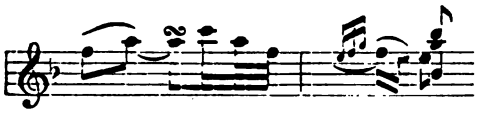
Auch die wohl noch in Bonn komponierten, 1793 mit Widmung an Eleonore von Breuning gedruckten über Mozarts „Se vuol ballare“:



Aber auch die ganz späten (1818—1820 geschriebenen) Variationen op. 105 und 107 greifen noch gelegentlich auf die Manier zurück:

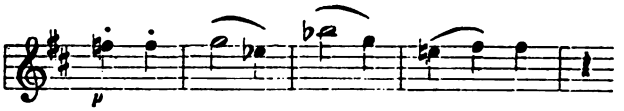


op. 117, No. 9 (Russisch)



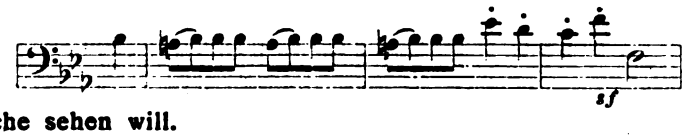
Das 1805 erschienene Klaviermenuett Es-dur ist wohl auch ein altes Blättchen gewesen:

und auch die 1796—97 als op. 6 gedruckte vierhändige Klaviersonate seufzt noch naiv:



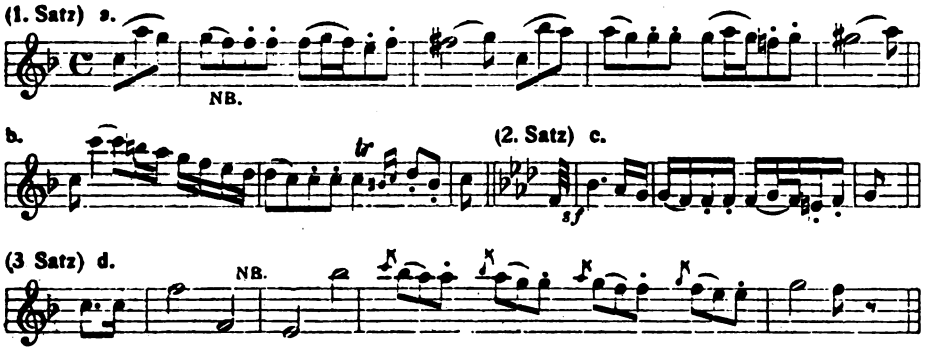
Das nachgelassene Rondino für acht Blasinstrumente (Ser. VIII, No. 60) ist jedenfalls für die kurfürstliche Tafelmusik geschrieben und zwar vermutlich vor 1790:

Dagegen dürfte das Bläseroktett (op. 108, Ser. VIII, No. 59), bezüglich dessen Beethoven 1794 bei Simrock in Bonn anfragt (Haben Sie meine Partita schon aufgeführt?), zwar für Bonn, aber in Wien, also frühestens 1792, geschrieben sein, da Mannheimer Manieren darin ganz fehlen, wenn man nicht in der dreitaktigen Stelle:



eine solche sehen will.

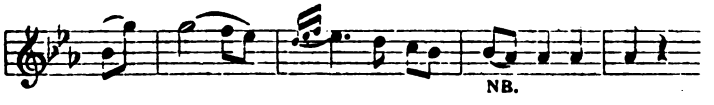
Unverkennbare Spuren früher Entstehung trägt die Hornsonate op. 17, die angeblich Beethoven in einem Tage für Punto geschrieben haben soll (17. April 1800); das Rätsel so schneller Arbeit, das wohl für Mozart aber nicht für Beethoven glaubhaft wäre, erklärt sich, wenn man annimmt, daß er alte Bonner Skizzen benutzte. Man urteile, ob das nicht sehr wahrscheinlich ist:



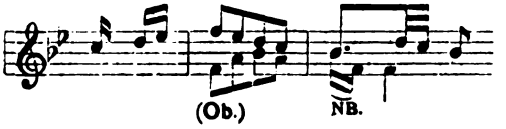
Hier fällt besonders das in Filtzscher Manier in weiten Sprüngen einhergehende Hauptthema des Schlußsatzes auf.

Das bereits 1798 in Wien aufgeführte Klavierquartett mit Blasinstrumenten op. 16 ist ebenfalls früh mit Benutzung älterer Ideen geschaffen. Schon die an den französischen Ouvertürenstil anklingende Einleitung enthält einige Seufzer:

noch deutlicher verrät aber der Anfang des Allegro frühere Entstehung:



und auch aus dem zweiten Satz lugt so etwas hervor (Oboe):



Schluß folgt

HERZSCHLAG UND RHYTHMUS

EIN VERSUCH, DEM VERSTÄNDNIS VON BEETHOVENS WERKEN DURCH DAS STUDIUM SEINER OHREN- UND HERZKRANKHEIT NÄHER ZU KOMMEN

von Dr. med. J. Niemack-Charles City (Jowa)

Die oft gestellte Frage, ob und in wieweit Beethovens Ohrenleiden seine musikalischen Produkte beeinflußt habe, ist in ihrer ersten Hälfte überflüssig, in ihrer zweiten dagegen einer sorgfältigen Untersuchung wert und fähig. Erzeugnisse eines Genies sind in ihrer ersten Konzeption immer Kinder des Augenblicks und seiner zufälligen Eindrücke und Stimmungen, wogegen die wissenschaftliche und technische Ausarbeitung als etwas verstandes- und oft handwerksmäßiges keiner fortgesetzten Inspiration bedarf.

Dem Künstler kommen von außen her zuerst die Eindrücke, die befruchtend auf den wohlbereiteten schaffenden Mutterboden seines Geistes fallen; sie werden oft augenblicklich, oft aber erst nach einiger Zeit des Ausreifens geboren.

Der Schwerhörige, Taube ist eines großen Teils dieser Sinneseindrücke beraubt und z. T. auf früher Gehörtes, z. T. auf Gesichts- und Gefühlseindrücke angewiesen. Dies beschränkt und verengt notwendig den Umkreis seiner Gedankenwelt. Zugleich aber ist er mehr auf sich selbst angewiesen, und auch im geselligen Kreise von der oberflächlichen Unterhaltung ausgeschlossen, so daß er — falls er überhaupt eine eigene Gedankenwelt besitzt — sich selbst und der Vertiefung seiner eigenen Ideen überlassen bleibt. Beschränkung, Begrenzung der inspiratorischen Gedankenwelt mit intensiver Vertiefung derselben sind notwendige Eigenheiten des schwerhörigen Genies. Beethoven selbst drückt dies in seinem sog. Testament 1802 so aus: er sei „gezwungen, Philosoph zu werden".

Die Untrennbarkeit seines Schaffens von seinem persönlichen Innenleben, wie es sich im Laufe der Jahre unter freudigen und trüben Geschehnissen gestaltete, ist die notwendige Folge. Seine Schicksalstragödie hat es nicht mit dem König Oedipus, sondern mit Beethoven selbst zu tun: der Dankgesang eines Genesenen im Quartett op. 132 ist nicht einer künstlichen Vorstellung, sondern seinem eigenen Innenleben

entsprungen. Es ist eine eigentümliche Schicksalsfügung, daß am Beginn des subjektivistischen Zeitalters ein vom Geschick selbst zum höchsten Subjektivisten gestempelter Heros steht!

Zu diesen formellen Zügen kommt jedoch noch ein den Charakter seiner Ideen inhaltlich beeinflussendes Erfahrungsmoment. Dem modernen Ohrenarzte ist wohlbekannt die oft zu Selbstmordgedanken führende Melancholie seines Patienten, das Gefühl eines Streites zwischen sich und der in ihrer lachenden Unterhaltung des anwesenden Tauben nicht achtenden Mitwelt. Meist wird es als „krankhafter Argwohn" — aber nicht begründet — bezeichnet. Der Taube weiß sich außer Zusammenhang mit den Anderen, glaubt sich in seinen besten Absichten mißverstanden, bespöttelt, hinterrücks bekämpft: Schicksal und Menschen haben sich gegen einen verschworen. Diese Psychose der Schwerhörigen ist uns heute wohlbekannt und sie wird regelmäßig vertieft durch die Unfähigkeit der Hörenden, sich von dem durch Ohrenklingen und Überempfindlichkeit der Nerven verursachten schweren Leiden des Tauben eine zu zarterer Rücksichtsnahme führende genügend lebhafte Vorstellung zu bilden.

Seit etwa 1800 beginnt diese charakteristische Gedankenreihe des Meisters Vorstellungen in Briefen und Kompositionen zu beherrschen. Die Fünfte Symphonie malt sie in poetischer Riesengröße. Immer von neuem packt uns die Vielseitigkeit in seiner Erfassung und intensiven Ausführung dieses inneren und äußeren Kampfes. Beethovens ganze ethische und religiöse Riesengestalt können wir erst ahnen an der Art, wie er dieser krankhaften Monomanie Herr bleibt. Ein Schwerhöriger nur kann es nachfühlen, welche sittliche Höhe es bedeutet, daß dieser von seinen Dienstboten verspottete, von seinen Verwandten ausgenutzte und vernachlässigte Sonderling die Neunte Symphonie mit solchem Hymnus schließt: ein Apostel idealster Menschenliebe trotz — trotz alledem! —

Diese Dinge nun liegen verhältnismäßig auf der Oberfläche. Auf einen weniger beachteten Punkt möchte ich aber jetzt aufmerksam machen: das sind die bei katarrhalischer Schwerhörigkeit vorhandenen, oft Jahrzehnte andauernden Gehörparästhesieen (subjektive Geräusche). Teils sind es kontinuierliche Geräusche in höchsten Tönen, Pfeifen und Zischen, oft ausgesprochen musikalischen Charakters und lang ausgehalten, teils mehr Sausen in dem Puls mit synchronischen Stößen. Der bei sklerotischem Mittelohrkatarrh im Labyrinth vorhandene Überdruck wirkt als kontinuierlicher Reiz auf die feinen Nervenenden ein; außerdem aber wird direkt der Pulsschlag der größeren anliegenden Adern gehört.

Beethoven klagt über diesen Zustand, den er als „Dämon in seinen Ohren" bezeichnet, wiederholt in den Jahren von 1800 bis 1817. Die wahnsinnige Qual treibt ihn zu Selbstmordgedanken. Ohne subjektive

Geräusche würde Taubheit schwerlich so häufig zu schweren Geistesstörungen führen. Und doch werden diese von den Unbeteiligten, d. h. von denen, die weder Arzt noch Patient sind, regelmäßig übersehen. Zu den „Unbeteiligten" gehören hier offenbar auch alle bisherigen Biographen Beethovens, denn sonst könnte ihnen nicht entgangen sein, daß Beethovens sog. zweite Periode musikalisch als Periode der subjektiven Geräusche charakterisiert ist. Unter anderem ist die häufige Kontrastierung hoher Diskantpassagen gegen tiefe rollende Bässe am einfachsten zu erklären als der unbewußte Versuch, diese aufdringlichen Geräusche los zu werden durch musikalische Formulierung derselben. Das Largo der Babette v. Keglevics dedizierten Sonate op. 7 beweist mir, daß, wie in der Majorität der Fälle, auch bei Beethoven subjektive Geräusche existierten, ehe ihm der Verlust des Gehörs zum Bewußtsein kam.

Die zweite Art der Geräusche, die rhythmischer Natur sind, und dem Herzschlage entsprechen, sind uns noch besonders wichtig, da sie die Erklärung geben für die mehrfach hervorgehobene Tatsache, daß Beethovens Tempi sich immer im Rahmen des menschlichen Pulsschlages, d. i. 60–80 Pulse in der Minute, halten. Beethoven war gezwungen, fast beständig seinen Pulsschlag lauter oder leiser anzuhören.

Nun ist — besonders bei erregbaren Menschen — der Herzschlag steten Schwankungen unterworfen: langsamer bei leerem Magen, schneller in der Verdauung, ebenso unter dem Einfluß von Krankheiten. Das „fieberhafte Herzklopfen" der gespannten Erwartung, das „Fliegen der Pulse" bei hohen Gefühlssteigerungen, das „Stillstehen des Herzens" bei plötzlichem Schreck oder plötzlicher Freude — die Pause auf dem Klimax — sind von jeher der Beobachtung so zugänglich gewesen, daß es sprichwörtliche Wendungen geworden sind. Und nun denke man sich unseren Meister an seinen Dämon gefesselt, der ihm Tag und Nacht den Takt zu seinen verschiedenen Erregungszuständen in die Ohren heult und paukt! Man muß, wie ich persönlich jahrelang, die entsetzliche Aufdringlichkeit dieser accelerierenden und retardierenden rhythmischen Geräusche erlebt haben, um zu begreifen, wie unmöglich es für Beethoven war, in einem dazu kontrastierenden Tempo zu komponieren.

Wer unsern Meister verständnisvoll spielen will, darf sich diesen Tatsachen nicht verschließen. Hieraus erklärt sich auch Beethovens von Schindler bezeugte Unfähigkeit, sich an eine feste Metronomisierung seiner eigenen Kompositionen zu halten. Er mußte sich immer nach seinem jeweiligen Herzschlag richten, und dieser war bei ihm, als er etwas älter wurde, auch abgesehen von den zufälligen Erregungszuständen, nicht so regelmäßig wie bei normalen Menschen. Er war täglichen Schwankungen unterworfen, da der Meister an Pulsaderverhärtung (Arteriosklerosis) und Herzfehler litt.

Zum Beweis dieser Behauptung müssen wir ein wenig in das

medizinische Gebiet hinübergreifen. Beethoven war früh gealtert, und „der Mensch ist so alt wie seine Arterien". In Arteriosklerosis verlieren die Schlagadern ihre Glätte und Elastizität, werden gewunden, kalkig und brüchig. Das Herzfleisch wird schwielig und schlaff, die Herzklappen verhärten und schließen nicht mehr. Seelische Erregungen, seien sie nun die Folge von Ausschweifungen oder von Kämpfen und Sorgen, gelten als Ursache. Daß diese Krankheit mit den üblichen Komplikationen: Herzanfällen, Lungenleiden, Darmaffektionen und schließlicher Schrumpfniere Beethovens Leiden war, daran ist meines Erachtens kein Zweifel erlaubt. Bei der Autopsie wurden die Adern am inneren Ohr als hart und knotig, wie über eine Federspule gespannt, gefunden (Schindler). Die plötzlichen Ohnmachten mit dem Gefühl drohenden Todes, das Bluthusten und Nasenbluten, die wiederkehrende Atemnot, das allgemeine „rheumatische" Gefühl, der Kopfschmerz, der wichtige Einfluß barometrischer Schwankungen, die bis zur Gelbsucht sich steigernde gelbe Gesichtsfarbe, das öfter erwähnte intermittierende Fieber, die leichte Reizbarkeit mit sofort folgender Erschlaffung, endlich die geschwollenen Füße, die Lungenentzündung und Bauchwassersucht, dazu der zeitweise wohltätige Einfluß der Landluft und lauer Bäder — alle diese sich über seine letzten 17 Lebensjahre erstreckenden Symptome erlauben uns jetzt, die Diagnose dieser damals eben bekannt werdenden Krankheit zu stellen.

Es ist eine trübselige Beschäftigung für den Arzt, die Briefe des Kranken zu lesen, dessen Ärzte und Umgebung von der Ernsthaftigkeit seiner Krankheit erst ganz gegen Ende eine Ahnung bekamen. Natürlich wurde auch sein Ohrenleiden dadurch nur ungünstig beeinflußt, und da schon der gewöhnliche Herzkranke die Schwankungen seines Pulses störend empfindet, wie viel mehr der Ohrenkranke, der gezwungen ist, sie mit anzuhören.

Wir gewinnen in der Cavatina des einen Galitzinschen Quartetts op. 130 einen interessanten Einblick, wie alle diese Umstände gemeinsam in der Werkstätte des Meisters arbeiteten. „Adagio molto espressivo" zu spielen und mit sehr vielen Vortragszeichen versehen, spiegelt die Cavatina das Gefühl unendlicher Traurigkeit wieder. Das Thema selbst gleicht einem tiefen Stoßseufzer. Plötzlich bricht die Melodie ab, und während die begleitenden Instrumente in leisesten Triolen den normalen Takt scharf markieren, stößt die erste Violine eine Reihe unzusammenhängender Töne und unrhythmischer Figuren aus. „Beklemmt" sollen diese gegen den Rhythmus kontrastierenden, sich überstolpernden Töne gespielt werden! — Woher hat der alternde, schwer kranke Meister die Idee zu dieser höchst wunderlichen Kombination genommen? Beides kommt nur an dieser einen Stelle vor. Die Briefe aus jener Zeit sind voll schwerer Todesahnung.

Als freie musikalische Erfindung betrachtet, müßte diese Unterbrechung

des Gesanges sowohl sinn- wie geschmacklos bezeichnet werden. Das ist also ausgeschlossen. Der Meister muß diesen sich überstolpernden Rhythmus gehört haben, und diese Empfindung muß mit einem Gefühl tiefer Beklemmung verbunden gewesen sein.

Spielen Sie diese Stelle einem Arzt vor, der mit Herzkranken zu tun hat und fragen Sie ihn, ob er solchen Rhythmus kenne. „Selbstverständlich kenne ich ihn", wird er antworten, „es ist der Herzschlag eines Arteriosklerotikers, dessen Herz affiziert ist im Zustande unvollständiger Kompensation." Wir Ärzte sprechen von einem Anfall von „angina pectoris", die Laien von „Herz-Beklemmung". Ein Gefühl unendlicher Todesangst ergreift den Kranken, kalter Schweiß tritt auf seine Stirn; ihm ist, als könne er nicht atmen. Solche Zustände werden bei Herzleidenden bestimmter Art besonders leicht durch Verdauungsstörungen hervorgerufen. So sagen die ärztlichen Lehrbücher.

Welch eine ergreifende Bedeutung gewinnt aber für den mit diesen Kenntnissen ausgestatteten Beethoven-Forscher nunmehr das arhythmische Intermezzo! Die Cavatina ist im Lichte musikalischer Verklärung gesehen der Stoßseufzer ex profundis eines Menschen, dem der Sensenmann naht, an dem er aber noch einmal vorübergeht. Die peinvollsten Augenblicke seines Alters hat der Meister hier in Musik gewandelt. Die angina pectoris ist ihm zur Inspiration geworden. „Beklemmt"!! Dieses Wort ist der Schlüssel, der uns einen erschütternden Einblick in Beethovens Gedankenwelt erlaubt.

Ich hoffe, daß bessere Beethovenkenner, als ich es bin, sich mit diesen Gedanken gründlich vertraut machen werden. Ob der Ästhetiker solche musikalische Reproduktion von Krankheitszuständen für berechtigt hält oder nicht: sie ist vorhanden und muß helfen, Licht in des unvergleichlichen Meisters letzte Werke zu werfen.

Belege aus Briefen Beethovens

an Wegeler. „Wien, am 2. Mai 1810". (Kalischer, Beethovens Sämtliche Briefe, Bd. I, S. 311, No. 215.)

„Doch ich wäre glücklich, ... wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst."

an denselben. „Wien, am 16. November [1800?]". (Kalischer, B. S. Br., Bd. I, S. 54, No. 38.)

„Das Sausen und Brausen ist etwas schwächer, als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert."

an Zmeskall. „21. August 1817". (Kalischer, B. S. Br., Bd. III, S. 193, No. 649.)

„.... — was mich angeht, so bin ich oft in Verzweiflung u. möchte mein Leben endigen, ..."

an den Neffen. „Baden den 9. Juni 1825". (Nohl, Briefe Beethovens, S. 296, Nr. 345.)

„Wie ich hier lebe weißt Du, noch dazu bei der kalten Witterung. Das be-

ständige Alleinsein schwächt mich nur noch mehr, denn wirklich gränzt meine Schwäche oft an Ohnmacht. O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin keine lange Frist mehr geben."

an denselben. „Baden am 4ten Oktober [1825]". (Nohl, Br. B., S. 317, Nr. 369, Postskriptum.)

„Bedenke, daß ich hier sitze und leicht krank werden kann."

an Schott in Mainz. „Baden nächst Wien am 17ten Septemb. 1824". (Nohl, Br. B., S. 273, No. 314.)

„Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elesäischen [sic] Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden."

an Erzherzog Rudolf. „Baden den 23ten Aug. 1824". (Nohl, Br. B., S. 265, Nr. 308.)

„Ich lebe — wie?! — ein Schneckenleben; die so ungünstige Witterung setzt mich immer wieder zurück....."

an denselben. (August 1823). (Köchel, 83 Originalbriefe B.'s, S. 68, No. 62.)

„Ich befinde mich wirklich sehr übel..... Die Stadtluft wirkt auf meine ganze Organisation übel..."

an denselben. „Unterdöbling, am 18. July 1821". (Kalischer, B. S. Br., Bd. IV, S. 114, Nr. 823.)

„Schon lange sehr übel auf, entwickelte sich endlich die Gelbsucht vollständig, mir eine höchst ekelhafte Krankheit..... auch den vergangenen Winter hatte ich die stärksten rheumatischen Zufälle."

an F. Ries in London. „Wien, den 6. April 1822". (Kalischer, B. S. Br., Bd. IV, S. 136, No. 836.)

„Schon über ein ganzes halbes Jahr wieder kränklich, konnte ich Ihr Schreiben niemals beantworten."

an Erzherzog Rudolf. (1814). (Köchel, 83 Originalbriefe Beethovens, S. 34, No. 22.)

„Ich hoffe, daß das schlimme Wetter keinen bösen Einfluß auf die Gesundheit I. K. H. haben werde; mich bringt es aber immer ein wenig aus dem Takt."

an denselben. (1814). (Köchel, 83 Originalbr. B.'s, S. 33, No. 21.)

„Schon über vierzehn Tage bin ich wieder mit meinem mich plagenden Kopfweh behaftet..... Doch nun mit dem bessern Wetter verspricht mir mein Arzt baldige Besserung."

an den Neffen. „Baden, am 16. Aug. 1823". (Nohl, Br. B., S. 249, Nr. 278.)

„... mit Katarrh, Schnupfen kam ich hieher, beides arg für mich, da der Grundzustand noch immer catarrhalisch ohnehin ist, und ich fürchte, dieser zerschneidet bald den Lebensfaden, oder was noch ärger, durchnaget ihn nach und nach..... Auch mein zu Grunde gerichteter Unterleib muß noch durch Medizin und Diät hergestellt werden..."

an Dr. Braunhofer. „Am 13. Mai 1825". (Kalischer, Neue Beethovenbriefe S. 188.)

„— mein katharalischer [sic] Zustand äußert sich hier folgender Maßen, nemlich: ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Daß aber der Magen schrecklich geschwächt ist, und überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel."

BEETHOVEN ALS EPIGRAMMATIKER

von Dr. Hans Volkmann-Dresden

„Tagebuch aus Wien unterm 7.—14. August 1825."

„Beethoven befindet sich zur Herstellung seiner Gesundheit in Baden und hat daselbst die Komposition eines neuen Quartetts für Saiteninstrumente vollendet. Er soll jetzt vorzüglich daran Lust finden, kleine Kanons zu komponieren, deren er schon sehr viele fertig liegen hat. ‚Ich mache das, wie der Dichter ein Epigramm macht!', also drückte er sich gegen einen seiner Freunde aus."

Diese interessante, in der Beethovenliteratur bisher noch nicht verwertete Notiz steht in der „Dresdner Abendzeitung" vom 21. Oktober 1825. Ihr Verfasser ist vermutlich der fürstlich Schwarzenbergische Rat und Bibliothekar E. Th. Hohler, der um jene Zeit öfter Berichte über das Wiener Musikleben an die genannte Zeitung sandte, ein Mann, der, wie Kalischer[1]) nachgewiesen hat, und wie auch aus dem mitgeteilten Schreiben hervorgeht, mit Beethoven und dessen Kreise in persönlicher Berührung stand.

Der erste Teil der Notiz wird durch andere Quellen[2]) erläutert und berichtigt. Nachdem Beethoven Anfang des Jahres 1825 eine schwere Krankheit überstanden, ging er, froh der wiederkehrenden Kraft, eifrig an die Komposition eines neuen Streichquartetts. Es war das in a-moll, op. 132, mit dem wunderbaren „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit." Nur dieses Quartett kann der Wiener Korrespondent meinen. Er irrt aber, wenn er sagt, das Werk sei in Baden vollendet worden. Beethoven brachte es bereits im Mai 1825 in Wien zum Abschluß. Danach erst bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn bei Baden.

Die Mitteilung, daß Beethoven damals „vorzüglich daran Lust fand," kleine Kanons zu komponieren, erweist sich jedoch als zutreffend. Zwar läßt sich der Umfang der Tätigkeit Beethovens als Komponisten selbstständiger, nicht als Teile größerer Werke aufgezeichneter Kanons nicht vollständig überblicken. Denn so manches Stück davon ging verloren. Beethoven hat z. B. eine Anzahl „Kreisfluchtstücke", wie sein Neffe und Karl

[1]) „Die Musik", V, 4, S. 240.

[2]) Vgl. Thayer, Chronologisches Verzeichnis, No. 250.

Holz den Namen Kanon scherzhaft verdeutschten, in ein durchschossenes Exemplar von Castellis „Tausend Sprichwörtern“ notiert, das heute verschollen ist [1]). Auch der für Karl Holz komponierte Kanon „Hier ist das Werk, schafft mir das Geld“ ist verschwunden [2]). Möglich, daß die Zukunft noch diesen oder jenen Kanon Beethovens ans Tageslicht fördert, sind doch in den letzten Jahren verschiedene zum Vorschein gekommen, von denen wir nichts wußten. Schwerlich aber dürften etwelche derartige Nachzügler das Gesamtbild wesentlich verändern, das sich heute bei einer Musterung aller gedruckt vorliegenden [3]) Kanons von Beethoven ergibt. Wir besitzen deren etwa 40, von denen gegen 30 im letzten Jahrzehnt von Beethovens Leben entstanden sind. In diesem Zeitraum erscheint wiederum das Jahr 1825 mit acht Kanons als das fruchtbarste, — was also mit unserm Wiener Bericht in Einklang steht.

Das Wichtigste jener Notiz ist zweifellos der an keiner anderen Stelle gebuchte Ausspruch Beethovens über seine Kanonkomposition:

„Ich mache das, wie der Dichter ein Epigramm macht!“

Beethoven war nicht freigebig mit Äußerungen über seine Kunst. Um so wertvoller ist jede einzelne. Auch die hier wiedergegebene enthält viel Treffendes. Denn Beethovens Kanons haben sowohl in der Art ihrer geistigen Konzeption wie in ihrem Inhalt und ihrer Ausgestaltung mancherlei Verwandtes mit dem Epigramm [4]).

Schon die Texte zu den Kanons von Beethoven — ohne Text hat er nur sehr wenige geschrieben, — neigen zum Epigrammatischen hinüber, mag sie nun der Meister selbst geformt oder von anderer Stelle entlehnt haben. Wie die Sinngedichte sind sie von großer Kürze und sprechen einen einzigen Gedanken, aller Nebensächlichkeiten entkleidet, in knappster Fassung aus. Oft knüpfen sie in humoristisch-satirischer Art an die Eigentümlichkeit oder den Namen einer Person an, wie es beim „Falstaff-ferel“-Kanon [5]) auf den beleibten Schuppanzigh, oder bei dem Kanon „Kühl, nicht lau“ auf den Komponisten Kuhlau der Fall ist. Andere behandeln in der Weise des einfachen Sinnspruches eine allgemeine Wahrheit, wie der Kanon „Freundschaft ist die Quelle wahrer Glückseligkeit“, oder geben eine gute Lehre, wie: „Glaube und hoffe!“ Wieder andere erscheinen

---

[1]) L. Nohl, Beethovens Leben, III, S. 637.

[2]) Ebenda, S. 950.

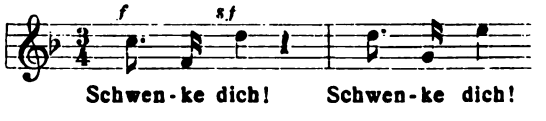
[3]) 17 Kanons befinden sich in Serie 23 und 5 in Serie 25 der Gesamtausgabe von Beethovens Werken gedruckt. Andere sind in verschiedenen Büchern und Zeitschriften mitgeteilt.

[4]) Auf die Verwandtschaft des Kanons mit dem Epigramm im allgemeinen weist auch Otto Jahn hin (Mozart, 4. Aufl., II, S. 61).

[5]) 1903 von Kalischer veröffentlicht in der „Musik“, II, 13.

als gelegentliche Scherze, nur denen verständlich, welchen sie zugedacht waren, wie jener für Vincenz Hauschka: „Ich bitt' dich, schreib' mir die Es-Scala auf". Einzelne Kanontexte haben eine verblüffende Schlußwendung, wie sie im Epigramm gern angebracht wird. Am drastischsten wirkt sie vielleicht in dem Kanon für Abbé Stadler, wo Beethoven zuerst ganz fromm in italienischer Sprache bittet: „Signor Abbate, io sono ammalato. Santo Padre! Vieni e datemi la benedizione!" um schließlich deutsch herauszuplatzen: „Hol' Sie der Teufel, wenn Sie nicht kommen". Immer, wenn Beethoven den Text selbst formte, geschah es mit großer Sorgfalt. Die Entwürfe zu dem Hofmann-Kanon[1]), in denen die Silbenquantitäten der Namen Hofmann und Hoffmann aufs genaueste abgewogen und die Textworte wiederholt umgemodelt werden, beweisen, wie mühsam Beethoven mitunter die Textworte seiner Kanons zurechtgezimmert hat.

So wenig wie den Text hat Beethoven auch den musikalischen Teil seiner Kanons aus den Ärmeln geschüttelt, mag dieser auch, wie er fertig vor uns liegt, oft genug wie ein flüchtig hingeworfener Einfall erscheinen. Zahlreiche von Nottebohm[2]) abgedruckte oder erwähnte Kanonskizzen verraten, wie Beethoven auch hier probierte und feilte. Erforderte die rein technische Anlage des Kanons schon eine besondere geistige Arbeit, so wurde diese hier noch dadurch vermehrt, daß Beethoven im Thema zugleich die im Text enthaltene Idee voll ins Musikalische umzuwerten suchte. Dabei strebte er, wo immer möglich, epigrammatische Schärfe des Ausdrucks mit epigrammatischer Kürze zu verbinden. Enthielt der Text musikalische Anspielungen, so knüpfte Beethoven in seiner Themenbildung unmittelbar an diese an. In dem bereits erwähnten Kanon: „Ich bitt' dich, schreib' mir die Es-Scala auf" zog er naturgemäß die Es-dur-Tonleiter ins Thema hinein. In dem bekannten Abschiedskanon für seinen Freund Mälzel benutzte er als Thema das Geklapper jener Taktmaschine, deren Erfinder Mälzel war. Und doch verleugnete sich der Melodiker Beethoven auch hier nicht. Denn er hing dem monotonen Geklapper eine Kantilene an, durch die das Ganze zum Keim des Allegrettos der 8. Symphonie werden sollte. Bisweilen leitete selbst der Klang eines Personennamens den Meister auf ein Kanonthema hin. So ertönte in ihm beim Namen Schwenke das schwungvolle Motiv:



usw.,

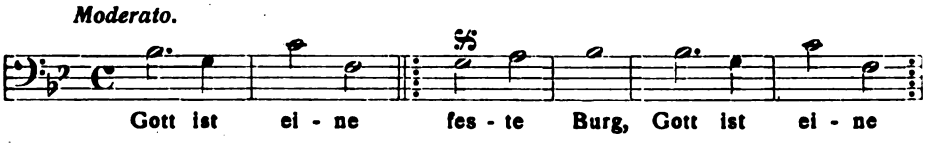
mit dem er den Kanon auf diesen Namen eröffnete.

---

[1]) Thayer, Chron. Verz. Nr. 223.

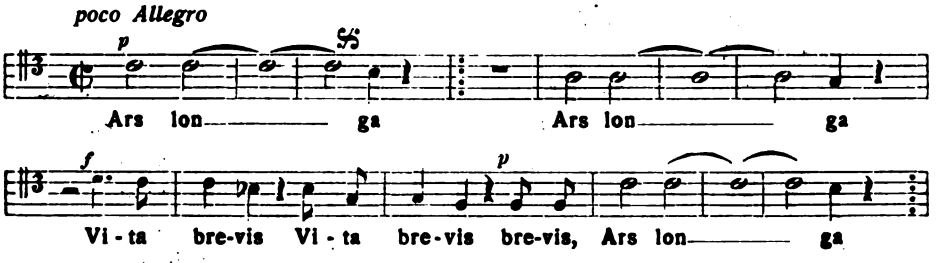
[2]) Zweite Beethoveniana, S. 11, 13, 120, 177, 312, 315, 330, 331, 462, 475, 579.

Auch die Kanontexte, in denen unmittelbare musikalische Anknüpfungspunkte nicht enthalten sind, faßt Beethoven von ihrer charakteristischen Seite und verleiht ihnen angemessenen musikalischen Ausdruck. Wie energievoll und glaubensfreudig schreitet das Thema „Gott ist eine feste Burg" einher:



Diesen interessanten, erst neuerdings ans Tageslicht gekommenen Kanon[1]) findet der Leser in Faksimile im Anhang dieses Heftes.

Bei dem Kanon „Ars longa, vita brevis" (erste Komposition, für Hummel)[2]) malt Beethoven die Länge der Kunst mit gebundenen halben und ganzen Noten, die Kürze des Lebens mit flüchtigen Vierteln und Achteln:



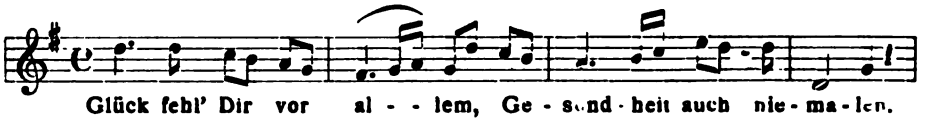
Überhaupt liebt er, soweit es der Text gestattet, mit kräftigen Kontrasten zu operieren. So im Kanon „Kurz ist der Schmerz, ewig ist die Freude" (Komposition für Spohr). Hier wird der erste Teil des Textes von langen Pausen zerrissen vorgetragen, der zweite tritt durch eine gebundene Kantilene dazu in Gegensatz. Mittels des Kontrasts weiß Beethoven auch Schlußpointen herauszuholen. Nehmen wir den Kanon für Frau del Rio: „Glück fehl' Dir vor allem, Gesundheit auch — niemalen".[3]) Der paradoxe Anfang des Textes erklingt in Noten von geringem Zeitwert, die sich meist in Sekundenschritten bewegen. Bei dem Gedankenstrich tritt eine Pause

[1]) Der Kanon wurde zuerst 1906 im Katalog der 36. Autographen-Versteigerung im Antiquariat L. Liepmannssohn zu Berlin, S. 142, in Faksimile mitgeteilt. Er stammt aus dem Album eines kurländischen Obersten von Düsterlohe und ist datiert: „Wien, am 12ten Jänner 1825". — Ob durch jenen Obersten noch einmal ein Lebenszeichen von Beethovens in Kurland ansässigem Jugendfreund Amenda an den Meister gelangt sein mag?

[2]) Zuerst abgedruckt in L. Nohls „Neuen Briefen Beethovens", S. 106.

[3]) Erst jüngst mitgeteilt im 4. Bande von Thayer-Deiters' „L. van Beethoven", S. 521 f.

der Spannung ein. Dann erst erfolgt im Worte „niemalen“ mit einem mächtigen Oktavschritt die Aufhebung der Negation des Glückwunsches, und eine schwer lastende halbe Note besiegelt ihn:



Wie in Beethovens Kanonthemen, so spielt auch im Epigramm der Kontrast eine wichtige Rolle. Die Poetik fordert sogar den Gegensatz zwischen Spannung und Lösung als einen wesentlichen Punkt des Sinngedichts.

Der Vergleich, den der Meister selbst gezogen, ist also wohlbegründet und zutreffend: Beethoven ist im Kanon Epigrammatiker. Und er ist's in höherem Grade als andere Tondichter der klassischen Zeit. Die Komposition von Kanons, — die ihre höchste Blüte in der Kunst der niederländischen Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts erreichte, — war noch um die Wende des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Haydn und Mozart haben zahlreiche Kanons geschrieben. Beide beabsichtigten damit vorwiegend Chorgesänge zu bieten. Demgemäß wählten sie anakreontische oder derb humoristische, Mozart aber auch geistliche Texte. In der musikalischen Ausgestaltung sind ihre Kanons reich und ansehnlich: lange, ausgiebige Themen werden von einer größeren Stimmenanzahl aufgenommen. Von Mozart besitzen wir mehrere grandiose Kanons — sogar einen für drei vierstimmige Chöre. Epigrammatische Schärfe der Charakteristik und Knappheit des Ausdrucks sind in Mozarts wie auch in Haydns Kanons höchst selten anzutreffen. Gerade diese Elemente herrschen aber, wie wir gesehen haben, in denen Beethovens vor. Unter ihnen kann sich wohl nur einer an Größe und Bedeutung mit den meisten von Mozart messen, der sechsstimmige auf Goethes Worte „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut“. Allerdings bildet dieser auch insofern eine Ausnahme unter Beethovens Kanons, als er nichts Epigrammatisches hat. Bei ihm allein könnte an eine Aufführung, etwa durch einen Männerchor, gedacht werden, während bei den meisten anderen schon die Kürze der Themen und die Anlage für eine geringe Stimmenanzahl — oft nur für zwei — diese Möglichkeit ausschließt. Beethoven schrieb seine Kanons nicht für Aufführungen, sondern für private, persönliche Zwecke. Er wollte damit seinen Freunden und Kunstgenossen in froher Stunde oder beim Abschied musikalische Xenien bieten, kleine Erinnerungsgaben voll geistreichen Inhalts und von kunstreicher Struktur. Deshalb verschmähte er es auch, sie „offen“, d. h. in Partitur, aus der Hand zu geben. Das tat er nur bei einigen in freier Form. Er bot sie vielmehr „verschlossen“, d. h. nur in

einer Stimme notiert[1]), mit den üblichen Einsatzbezeichnungen für die anderen Stimmen, oder selbst ohne diese als Rätselkanons, — ihre Auflösung dem Geschick der Empfänger überlassend. Ganz ähnlich entläßt bisweilen der Epigrammatiker seinen Leser mit einer gedankenanregenden Frage.

Legten die Vorgänger Beethovens beim Kanon den Hauptwert auf die virtuose Beherrschung der strengsten musikalischen Form, so betrachtete Beethoven auch hier, wie in seinen großen Werken, den erschöpfenden Ausdruck der einzelnen zugrunde liegenden poetischen Idee als seine wichtigste Aufgabe. Das musikalisch Formale, das bei jenen dominierte, ging bei ihm als etwas Selbstverständliches nebenher. Auch hier offenbarte sich Beethovens fortschrittlicher Sinn, der in früher ungekanntem Maße den vertiefenden und differenzierenden Einwirkungen der Poesie auf die Musik Raum gewährte. Trotz der untergeordneten Stellung, welche die Kanons in der Fülle der großen, in ewiger Schönheit prangenden Tondichtungen Beethovens einnehmen, bleiben sie doch als charakteristische Äußerungen der Eigennatur des Meisters beachtenswert.

[1]) In der Gesamtausgabe wurden die Kanons zum größten Teile von den Herausgebern in offene Form umgesetzt.

BEETHOVENS BRIEFE AN BERNARD

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Wohl noch nie ist in der Beethovenliteratur wegen einer Anzahl unbekannter Briefe Beethovens dermaßen die Reklametrommel gerührt worden, wie über einige Dutzend Briefe des Meisters an den Theaterdichter Carl Bernard. Der mir vorliegende Essay von Alexander Hajdecki: „Ein neuer Beethovenschatz" beginnt mit folgenden Worten: „Was! Sie wollen neue Beethovenbriefe noch entdeckt haben?!" — „Ja, das habe ich und mit einem Schlage deren gleich, wenn Sie wollen, — — zwei Dutzende und noch eine Zugabe dazu ...." „Sie erlauben, mein Herr, daß ich, ohne Ihnen nahetreten zu wollen, vorläufig die Authentizität dieses Fundes in Zweifel ziehen und denselben vorsichtshalber dem Publikum bloß als einen angeblichen ankündigen werde." „Warum?" „Weil heute noch an einen unbekannten Brief Beethovens zu denken — einfach — undenkbar ist." — Herr Hajdecki fährt dann fort, sein „sensationelles Ereignis" vom neuen Beethovenschatz zu rühmen und zu preisen. Die Quintessenz sei der Umstand, daß die berechtigten „Zweifel an die Möglichkeit des Aufkommens von noch unbekannt geblieben sein sollenden Beethovenbriefen" sein nachforschendes Interesse geweckt und ihn zu einer „kleinen Studie über Beethoven als Briefschreiber veranlaßt" hätten. Also das Wunder wäre, daß jetzt noch etwa zwei Dutzend unbekannter Beethovenbriefe der Beethovengemeinde mitgeteilt werden konnten. Welch ein erstaunliches Wunder! Weiß denn Herr Hajdecki nicht, daß im Jahre 1889 in der „Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung" mehr als 40 unbekannte Briefe Beethovens an Anton Schindler publiziert wurden? Weiß Herr Hajdecki nicht, daß etwa zehn Jahre danach in vier Heften der „Deutschen Revue" mehr als 100 unbekannte Briefe Beethovens an die verschiedensten Personen veröffentlicht worden sind? Weiß Herr Hajdecki nicht, daß alle jene Briefe mit noch vielen anderen in den „Neuen Briefen Beethovens" (Verlag von Schuster & Loeffler) — über 160 an der Zahl — herausgegeben wurden? Weiß denn ferner Herr Hajdecki nicht, daß in der Ausgabe von „Beethovens Sämtliche Briefe" (Verlag von Schuster & Loeffler) schon im ersten Band bis 1810 wohl an 100 neue unbekannte Briefe Beethovens veröffentlicht werden konnten? Weiß Herr Hajdecki ferner nicht, daß jeder Band dieser Ausgabe neue, ungedruckte Briefe

darbietet? Was soll denn also das Geschrei mit 24 ungedruckten Briefen bedeuten? — Ich kann Herrn Hajdecki sogar jetzt verraten, daß man auch in England, in London, wo es noch erstaunlich viele ungedruckte Briefe Beethovens gibt, die ängstlich bisher gehüteten Beethovenschätze der Allgemeinheit zu übergeben anfängt. Ich werde demnächst mehrere in London vorhandene Originalbriefe Beethovens veröffentlichen dürfen. — So viel über den Gedankengang: „daß auch die Kunstwissenschaft mit einer Möglichkeit des Vorhandenseins von noch unbekanntem Briefmateriale Beethovens gar nicht mehr gerechnet" usw.

Daß Bernard zu Beethovens Freundeskreise, ja sogar zu seiner engeren Tafelrunde gehörte, ist durch Schindler und die Konversationshefte genugsam bekannt. Auch Hajdecki's Aufsatz läßt es unaufgeklärt, wie es kommen konnte, daß Beethovens Briefe an Bernard „bis heute gänzlich unbekannt und ungeahnt bleiben konnten". Herr Hajdecki fährt fort: „Beethovens Name, Ruhm und Größe stieg so rapid nach seinem Tode, daß jedermann, welcher nur irgendwie mit dem großen Heros in briefliche oder persönliche Berührung kam, sich beeilte, dies in die Öffentlichkeit, eventuell die kostbaren Reliquien an den Mann zu bringen. Die Briefe Beethovens waren schon in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein gesuchter und geschätzter Artikel auf dem europäischen Markte." Das ist alles gewißlich wahr. Wie kommt es denn nun, daß Carl Bernard von seinen Beethovenbriefen, die für die Seele Beethovens zeugen sollen, bei seinen Lebzeiten nichts veröffentlicht hat, während doch Schindler seine Beethovenbriefe wenigstens so sicher aufbewahrte, daß sie der allgemeinen Kenntnis zugänglich gemacht werden konnten? (Siehe seine Beethovenschätze in der Königlichen Bibliothek in Berlin.)

Von Briefen Beethovens an Bernard — so will es Herr Hajdecki wahr haben — soll bis jetzt nichts in der Beethovenliteratur bekannt sein. Das ist in mehrfacher Beziehung tatsächlich unrichtig.[1]) Herr Hajdecki sollte sich in Schindlers Beethovenbiographie mehr umsehen, dann würde er eines Besseren belehrt werden. Dieser Beethovenfreund schreibt in der dritten Auflage seines Beethovenbuchs (III, 50) also:

„Behufs Einrückung dieser Auszeichnung aus hohem Norden[2]) in den Oestreichischen Beobachter und die Wiener Zeitschrift überschickte er mir für den ersteren [Herrn von Pilrot] und für C. Bernard betreffs des anderen Blattes zwei Briefe in launigster Abfassung und durcheinander geworfenen Sätzen. In einem dritten, mir zugehörigen, spiegelte sich die Form der anderen bestens ab. Dieser Brief lautet:

[1]) Nach einem mir neuerdings zugegangenen Artikel Hajdeckis im „Erdgeist" zu schließen, scheint dieser Herausgeber jetzt, etwas spät nach seinen sonstigen Publikationen, anzufangen, Anton Schindler zu berücksichtigen.

[2]) Beethoven war zum Ehrenmitglied der Stockholmer Kunstakademie ernannt worden. (Siehe des Verfassers „Beethovens Sämtliche Briefe" IV. Band, No. 877).

‚Sehr bester L—k— von Epirus nicht weniger von Brundusium! Gebt den Brief dem Beobachter, Es muß aber sein Name von Euch darauf gesetzt werden... Ich habe geschrieben ‚zum Ehrenmitglied', ich weiß aber nicht, ob es so heißen soll, ob nicht vielleicht blos ‚zum auswärtigen Mitglied', unwissend und nie beachtend dergleichen. Fragen Sie bei beiden philosophischen Zeitungsschreibern, ob dies eine Ehren- oder eine Schandmitglieds-Ernennung sey'" usw.

Der hier erwähnte Briefzettel an C. Bernard scheint mir einer der zwei in Faksimile in der Zeitschrift „Der Erdgeist" dargebotenen Briefe Beethovens an Bernard zu sein. Diese zwei kleinen faksimilierten Briefe werden denn auch von mir in meiner kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens mitgeteilt werden; sonst nur solche, die im Faksimile vorliegen.

Herr Hajdecki meint des ferneren, daß der im „Beethovenjahrbuch" (S. 85) publizierte Brief Beethovens von Bernard seines „Wissens der einzige bisher bekannt gewordene Brief an Bernard" sei. Hajdecki's „Wissen" erweist sich jedoch auch hierbei wieder als Stückwerk. In ihren „Ungedruckten Briefen Beethovens" hat La Mara vor vielen Jahren bereits einen Brief Beethovens an C. Bernard veröffentlicht. (Siehe „La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt", Leipzig 1892, S. 99.) Eben dieser Brief an Bernard fand auch in meiner kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens nebst Erklärungen Aufnahme (als No. 612 im III. Bande). In meinen dort gegebenen Erklärungen verwies ich auf einen Brief Beethovens an den Pensionatsvorsteher Giannatasio del Rio vom 22. September 1816 (No. 522), in dem sich der Meister sehr abfällig über den Dichter und Schriftsteller C. Bernard ausspricht. Da heißt es: „Ich habe seit Sie fort von hier an Bernhardt geschrieben, damit er sich bei Ihnen erkundigen solle, habe aber keine Antwort erhalten; denn am Ende können Sie mich für einen halben sorglosen Barbaren halten indem Herr B. wahrscheinlich ebensowenig bei Ihnen gewesen, als er an mich geschrieben hat." Ferner in ebendemselben Briefe an Giannatasio: —— „da ich mich nun auf einen so gemüthlosen untheilnehmenden Freund wie Herr B.[ernard] verzichtet habe, so muß ich Ihre Freundschaft und Gefälligkeit in dieser Rücksicht doch in Anspruch nehmen" — — Der geliebte Neffe war damals bedenklich erkrankt und mußte operiert werden. Damit hatte also die Freundschaft zwischen Beethoven und Bernard einen starken Riß durch des letzteren „Gemütlosigkeit" erfahren.

Daß Beethoven aber auch mit Bernard als Dichter des Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes" nicht sonderlich zufrieden war, das geht am offenbarsten aus dem langen Schreiben des Meisters an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hervor. Dieser Brief „vom 23. Januar 1824" ist vielfach publiziert (u. a. in des Verfassers „Neue Beethovenbriefe" S. 181 ff.). In ihm heißt es: „— das Oratorium betreffend, so hoffe ich veritas odium non parit, nicht ich wählte H. v. B[ernard] das-

selbe zu schreiben, mir ward versichert, der Verein habe ihn hierzu beauftragt, denn da H. v. B. die Zeitung zu redigieren hat, so ist es schwer, sich viel mit ihm zu besprechen. Es müßte daher eine Lange Geschichte werden, ja sehr verdrießlich für mich, da H. v. B. für Musik nichts als die Libussa geschrieben hatte." — Ferner heißt es in jenem Brief: — „was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies diese unsterblichen Dichter" etc. etc. Es leuchtet also ein, daß Bernard dem Tondichter weder als Mensch noch als Dichter irgendwie imponieren konnte, wenn er ihn auch ferner als Genossen seiner Tafelrunde dulden mochte. Jedenfalls dürfen wir ihn kaum geeignet halten, die Seele Beethovens zu erfassen und zur Darstellung zu bringen. — Wie dem nun auch sein mag. Briefe Beethovens an Bernard liegen vor. Ich bin nunmehr in der Lage, an einem dieser jüngst bekanntgegebenen Briefe nachzuweisen, daß dieser Brief nicht von Beethoven geschrieben sein kann.

Hier stehe zunächst der fragwürdige Brief:

„Mödling, am 10. Oktober

Lieber Bernardus von Sanctus!

Ich bitte also daß Sie Mittwoche kommen wollen Karl mitzubringen lassen Sie ihn doch seinen Mantel mitnehmen da es abends schon kühl wird — wegen Salzburg glaube ich, am besten sei es, daß der Verschwiegenheit wegen ich Karl selbst hinbrächte, nur kann dies vor Anfangs November nicht sein, ich glaube daß er leicht dasjenige, was dort in der Schule gelehrt wird, dort einholen kann, wir haben aber noch vorher erst auszumachen, daß die Mutter nicht hinkann, Gastein ist deswegen auch ein Anstoß — und dann die Schule?! Wie wenn erst ich wieder.... vielleicht könnte man auch einen Paß auf uns drei R. K. und mich machen lassen und ich blieb hernach hier, so brauchten wir erst nicht wieder die Oberhinterschaft anzugehen und erreichten doch unseren Zweck. — Was glauben Sie, Sie können mir dies Mittwoche in einem Augenblick was wir K. bei R. lassen sagen — Blöchlinger hat noch einen Mantelsack da, ich bitte, bringen Sie mir diesen mit, da ich nun bald von hier mich gedenke wegzubegeben — mit meiner Wohnung die ich verlasse, geht es sehr gemächlich, ich kann alles dalassen noch nach der Ausziehzeit — nun handelt es sich noch, daß die Wohnung ausgemalt werde, für die Augen dürfte Hellgrün am besten sein, wird aber wohl viel kosten, obschon ohne alle Zierraten, Sie würden mir eine große Gefälligkeit erzeigen, wenn Sie sehen, ob der Besitzer meiner künftigen Wohnung schon ausgezogen? Bis 13. Dieses zur Mittagzeit muß er schon ganz geräumt haben, man könnte früher schon die Zimmer malen, damit sie bald trocknen, verstehen Sie sich nicht darauf, so fragen Sie bei Steiner im Paternostergässel, es braucht aber Eile — Eile — Eile — nicht mit Weile — Von K. noch keine Zeile als böser Wille, wie gesagt, das empfangene Geistgift der Fr. M... Hinterschaft steckt noch tief. — Unterdessen werde ich ihn Mittwoche doch zu packen wissen, so, daß er wohl bald wieder zu sich kommen wird. — Also ich erwarte Sie und Weissenbach mit K. gewiß, die Auslage des Fiakers werde ich Ihnen nebst den Weggeldern gleich hier vergüten, leben Sie wohl

Eiligst der Ihrige."

Dieser Brief kann nicht von Beethoven herrühren.

Beweis:

1. Der Brief ist von Mödling am 10. Oktober datiert.

2. Es steht unwiderleglich fest, daß Beethoven sich nur in den drei Jahren 1818, 1819 und 1820 während der Sommerszeit in Mödling aufgehalten hat, weder vorher, noch nachher. Das steht nach allen Beethoven-Biographen absolut fest, von Schindler an bis zu Thayer-Deiters im vierten Band von Beethovens Leben.

3. Nun beachte man die von mir gesperrt gedruckten Worte in diesem Briefe: „Also ich erwarte Sie und Weissenbach [!!??] mit K. gewiß." Wie kommt das in diesen Brief?

4. Wie kommt Weißenbach nach Mödling? Dr. Aloys Weißenbach, der herrliche Beethoven-Enthusiast, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven für den Wiener Kongreß 1814 komponierten Kantate „Der glorreiche Augenblick" (op. 136) machte sich im Hochsommer 1814 von seinem Wohnsitz Salzburg nach Wien auf, wo er die persönliche Bekanntschaft Beethovens machte. Die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise hat Dr. Weißenbach in einem in Wien im Jahre 1816 erschienenen Buche unter dem Titel niedergelegt: „Meine Reise zum Kongreß, Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weißenbach." In diesem Buche ist ein herrlicher Abschnitt über Beethoven enthalten. (Man vergleiche die Biographieen von Schindler, Nohl und Thayer; dann besonders Dr. G. Nottebohm in seinen „Beethoveniana" von 1872, Aufsatz XXVIII: Beethoven und Weißenbach).

5. Dr. Weißenbach ist aber seit dem Jahre 1815 gar nicht mehr mit Beethoven in persönliche Berührung gekommen; er hat nur noch mit Beethoven korrespondiert. Er lebte wieder in Salzburg und wirkte enthusiastisch für die Sache Beethovens. Einen Brief von ihm an den Meister vom Jahre 1819 bewahrt das Beethovenhaus in Bonn.

6. Es müßte der Nachweis geführt werden können, daß Weißenbach noch während der Jahre 1818, 1819 und 1820 in Wien und in Mödling gewesen ist. Sonst kann dieser Brief nicht als von Beethoven herrührend angesehen werden; es müßte denn also die Authentizität dieses Briefes bezweifelt werden.

Wie dem nun auch sein mag: Mögen diese Briefe Beethovens an Bernard echt sein oder nicht, sie tragen nichts dazu bei, das Bild von Beethoven in irgend einer Beziehung neu zu gestalten.

Jener Brief aus Mödling müßte jedenfalls erst im Faksimile vorgelegt werden.

BÜCHER

Beethoveniana

116. Theodor von Frimmel: Beethoven-Studien II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1906.

Ein pomphafter Titel ohne entsprechenden Hintergrund. Der Verfasser bietet eine Fülle von Kleinigkeiten dar, die nichts zu besagen haben. Schon im Vorwort beweist er, daß ihm Objektivität fehlt, zumal in Sachen der Beethovenbriefe. Wir lesen da: „Ebenso fehlt eine kritische Ausgabe aller Beethovenbriefe. Die Sache sollte einmal ordentlich gemacht werden. Die Anfänge zweier verschiedenen Ausgaben, die jetzt hastig auf den Markt geworfen werden, versprechen nicht viel." Es folgt eine Reihe armseliger Skizzen, bei denen ganz besonders eine durchaus unwissenschaftliche, geradezu bis zur Perfidie gehende Art des Zitierens zutage tritt. Hier einige Beispiele. Es ist von Beethovens Kopisten die Rede. Da liest man (S. 8, Note): „Der Irrtum mit dem angeblichen Kopisten kehrte auch wieder in der ‚Sonntagsbeilage' zur ‚Vossischen Zeitung' vom 28. Juli 1889 und bei Kalischer ‚Neue Beethovenbriefe'". Nun, die „Vossische Zeitung" hat nichts darüber geschrieben, sondern Dr. Kalischer in der „Vossischen Zeitung", ebenderselbe in den „Neuen Beethovenbriefen", — aber wo? So wie es hier zitiert erscheint, läßt sich's überhaupt nicht kontrollieren. S. 9 ist von einem Konversationsheft Nr. 34 die Rede, und dabei heißt es: „vgl. die ‚Musik' 1905/6". Nun, die „Musik" hat das Konversationsheft nicht neu herausgegeben, sondern Dr. Kalischer, womit überhaupt zum erstenmal, solange es eine Beethovenforschung gibt, ein solches Konversationsheft veröffentlicht wurde Ferner Seite 10, Note 1: „Vgl. zu dieser und den folgenden Stellen Nohl, ‚Briefe Beethovens' Nr. 252, 258, 266, 269, 272, 326, überdies Kalischer, ‚Neue Beethovenbriefe'", — aber wo? Ferner S. 15. Es ist von einem Briefe an den Kopisten Rampel die Rede. Und da lesen wir: „Der Brief ist höchst lückenhaft bei Nohl, besser in der Sonntagsbeilage zur ‚Vossischen Zeitung' vom 28. Juli 1889 mitgeteilt." Nun, die „Vossische Zeitung" hat nichts mitgeteilt, sondern Dr. Kalischer in der Vossischen Zeitung. Ein krasses Beispiel liefert die Skizze „Der kleine Franz Liszt" (S. 93ff.). Diese Frage (Liszt und Beethoven) habe ich auf Grund der Konversationshefte zum ersten Male nach diesen besten Quellen beleuchtet und die Resultate der Forschung in der „Neuen Zeitschrift für Musik" im Oktober 1891 („Der kleine Franz Liszt und Beethoven") niedergelegt. Frimmel entblödet sich auch gar nicht, die von mir mit großer Mühe ausfindig gemachten Stellen des Konversationsheftes so auszuschreiben, als wären sie von ihm entdeckt worden, aber weder wird der Aufsatz von mir, noch ich selbst dabei zitiert, während es bei Frimmel heißt: „Vgl. ‚Neue Zeitschrift für Musik' 1891, Nr. 97". Nun, die „Neue Zeitschrift für Musik" hat nichts über den kleinen Liszt geschrieben, sondern Dr. Kalischer. Von solcher perfiden Art und Weise ließen sich noch viele Beispiele anführen. In diesen Tagen gerade ist der längst erwartete IV. Band der Thayer-Deiterschen Beethovenbiographie erschienen. Und dort kann man wieder einmal die einzig richtige, echt wissenschaftliche Art des Zitierens finden.

Ein anderer Mißstand bei dieser langen Serie von Niaiserieen und Quisquilien ist die Lust, als Wiederkäuer am eigenen Stoff zu erscheinen. So wird die Skizze über „Karl Friedrich Hirsch", die wir bereits sattsam aus desselben Autors „Neue Beethoveniana" kennen, hier wieder dargeboten (S. 53—71), ebenso der Artikel „Der Klavierspieler Beethoven" (S. 201—272), den wir schon in den „Neuen Beethoveniana" auf 67 Seiten kennen gelernt haben. Nehmen wir dazu noch den langen Aufsatz „Beethovens Nachlaß", nach von Seyfried, Thayer (S. 169—201), dann haben wir in diesem sich spreizenden Nichts 19 + 72 + 32 = 123 Seiten, die ganz unnötig in diesen sogenannten Bausteinen stehen, so daß man sich fragen muß, wozu wird denn ein drittes Buch zusammengebraut? Dem Rest des Dargebotenen gebührt also jedenfalls nicht der anspruchsvolle Titel von „Bausteinen", sondern kaum von Zementkörnchen zur Verkittung bei wirklichen Bausteinen.

117. **Beethoven-Jahrbuch.** Herausgegeben von Theodor von Frimmel. Erster Band. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1908.

Unter den Aufsätzen dieses Beethoven-Jahrbuches sind mir zwei beachtenswert erschienen: 1. Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise von Prof. Dr. F. Bischoff in Graz. Eine Studie ähnlichen Inhalts ist bereits im vorigen Jahre von Otto Erich Deutsch erschienen. Aufklärungen, die man bei Deutsch vermißte, finden sich auch in diesem Aufsatz nicht. Der Artikel ist jedoch frei von den Wunderlichkeiten, die die Deutsch'sche Arbeit entstellen. 2. Ein unausgeführt gebliebener Plan Beethovens von Hans Volkmann. Dieser jüngste, vortreffliche Beethovenforscher unternimmt es hier, von einem bisher völlig unbekannten Projekt Beethovens zu sprechen, das ihm mit Recht für die Charakteristik des Meisters Bedeutung hat, als es Zeugnis von seinem toleranten, von jeder konfessionellen Engherzigkeit freien Sinn ablegt: Beethoven erwog im Jahre 1825 die Komposition einer Festkantate zur Einweihung eines Judentempels in Wien. Das wird recht interessant und erschöpfend, namentlich an der Hand der Konversationshefte, in denen Volkmann sehr zu Hause ist, ausgeführt. Beethoven mußte aber schließlich den Plan aufgeben. — Ein Hauptabschnitt des Jahrbuchs betitelt sich „Briefe", in dem der Herausgeber das Wort führt. Dr. Frimmel hält sich ja bekanntlich zur Herausgabe von Beethovenbriefen für besonders berufen. Daß ihm aber alle notwendigen Eigenschaften dazu fehlen, das habe ich in meiner „Kritischen Ausgabe der Beethovenbriefe" vielfach nachgewiesen. Das würde ja für jeden Einsichtigen vollauf genügen. Da aber der Herausgeber hier den Referenten in unqualifizierbarer Weise angreift, muß dieser noch einige Worte zur Abwehr zum besten geben. Frimmel, von dem der Nachweis geführt ist, daß er nicht drei Zeilen von Beethoven-Originalen diplomatisch getreu wiedergeben kann, unternimmt es gleichwohl, meine Briefpublikation zu kritisieren (z. B. die Beethovenbriefe an das Haus Breitkopf & Härtel). Einen Brief an Breitkopf & Härtel habe ich wie im vorliegenden, als Manuskript gedruckten La Mara-Heft „Ungedruckte Briefe Beethovens" Wien, 18. Oktober 1802 datiert (Briefe Nr. 87, I. Band). Genau nach dem La Mara-Heft habe ich: „beyde sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet". Da ich, wie ich ausdrücklich bemerkt habe, diesen Brief nicht nach der Urschrift geben konnte, trifft die sich daran reihende Frimmmelsche Kritik nicht mich, sondern La Mara. Beim dritten Briefe aus derselben Quelle erregt sich Frimmel, weil ich diesen Brief mit dem charakteristischen Revers von Artaria beschloß, das darauf noch folgende Postskriptum aber aus wohlerwogenem Grunde fortließ. Die zweite Seite des Briefes ist von mir nicht übersehen. In meinem Druckheft ist auch dieses Postskriptum mit einer Reihe von Korrekturen versehen; der Brief sollte aber mit dem Revers (S. 103 des I. Bandes) abschließen. Nun, man kann dem Herausgeber diese kleine Freude als Pflaster auf die schwere Wunde gönnen, die ihm der

Nachweis eines absoluten Falsifikats (s. die kritische Ausgabe der Beethovenbriefe II. Band, Nr. 481) geschlagen hat. Der Herausgeber des Jahrbuchs ist nie um eine Ausflucht verlegen: allein hierbei — selbst in seinem Jahrbuch — ist seine Zunge zum Schweigen gebracht. Den Brief selbst, den ich, wie überall, selbstverständlich in Beethovens Handschrift — also deutsch — wiedergegeben habe, hat Frimmel in ganz unwissenschaftlicher Weise mit lateinischen Typen verbösert und so das Urbild zerstört. Die bereits in der vorigen Rezension gerügte Unwissenschaftlichkeit des Herausgebers beim Zitieren macht sich auch hier wieder breit; ich versage es mir aber, hier nochmals Beispiele dafür anzuführen; der Beispiele bei der vorigen Besprechung sind übergenug.

Alfr. Chr. Kalischer

118. **H. von der Pfordten: Beethoven.** (Aus: „Wissenschaft und Bildung", Nr. 17). Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Das Porträt des Meisters von Franz Stuck ist wie ein Motto diesem Büchlein vorangesetzt: mit seiner erschütternden Auffassung des Künstlertums, den wie in unheimlichem inneren Feuer blitzenden Augen, dem wirren Haar, den herben, bitteren Zügen um Nase und Mund. Das Buch ist dieses Mottos würdig; aus einer lose geringelten Kette von Universitätsvorlesungen und von populären Vorträgen hat der Verfasser ein Ganzes gemacht, in dem gerade das künstlerische Wesen, der Kern der Feuernatur Beethovens in prächtiger Vollendung zum Ausdruck, zur Geltung gebracht wird. Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; um so mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. Und wenn auch, wie er in der Einleitung so bescheiden versichert, sein Buch nicht dazu bestimmt war, irgendein anderes, schon bestehendes Werk zu ersetzen: eine Ergänzung im besten Sinne ist die Arbeit wohl im Hinblick auf die schon vorhandene Beethoven-Literatur zu nennen. Wie viel Orginalität auch in ihr steckt, zeigen Abschnitte wie der über die „Missa solemnis" (S. 100ff.), über die „Eroica" (S. 45ff.), die „Pastorale" (S. 52ff.) u. a. m. Der letztgenannte Abschnitt ist besonders reich an Anregungen, ins Allgemeinere sich wendenden Exkursen und voll des tiefsten, verständnisvollsten Eingehens auf die Persönlichkeit des Künstlers; was da über das Wesen und die Arten der Tonmalerei, über den Zusammenhang der Programmusik mit dem innersten Seelenleben des Schöpfers wie des das Werk genießenden Hörers gesagt wird, ist vollauf berechtigt und sehr bedeutsam. Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude an dem Büchlein haben.

Dr. Egon v. Komorzynski

REVUE DER REVUEEN

Aus französischen Zeitschriften (Fortsetzung)

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1907, Nr. 10—24. — Der Aufsatz „De l'ordre d'acquisition des connaissances musicales" von M. Daubresse untersucht die psychologischen Gesetze, nach denen musikalische Kenntnisse erworben werden. — Victor Debay bespricht in dem Aufsatz „La Salomé de Richard Strauß à Paris" dieses Werk und seine erste Aufführung in Paris. — Jean d'Udine bespricht in dem Aufsatz „A propos de gymnastique rythmique" rühmend die Unterrichtsmethode Jaques-Dalcroze's. — In Heft 11 handeln alle Aufsätze, außer den Berichten über Aufführungen, von russischer Musik: Um zu beweisen, daß die russische Musik in Frankreich schon 14 Jahre vor ihrer allgemeinen Anerkennung sehr bekannt war und sehr gut verstanden wurde („était très connue et très comprise"), wird aus dem Jahrgang 1893 der „Revue Hebdomadaire" der Aufsatz „Boris Godounof de Moussorgski" von Paul Dukas wieder abgedruckt. — Robert Brussel veröffentlicht unter dem Titel „L'opéra russe" eine Geschichte der russischen Oper bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Unter dem Aufsatz steht „A suivre"; eine Fortsetzung ist aber nicht erschienen. — M.-D. Calvocoressi führt in dem Aufsatz „Le répertoire de la musique russe" (Nr. 11 und 12) die wichtigsten Werke der russischen Musikliteratur an. — Pierre Aubry berichtet über das russische Volkslied („Le folk-lore musical russe"). — Jean d' Udine's Aufsatz „Leur oreille et leur cœur" handelt von dem russischen Volkscharakter, wie er besonders in den Werken von Borodin, Rimsky-Korssakow und Mussorgsky zum Ausdruck kommt. — Über russische Musikschriftsteller, besonders über Stassow, Cui und Tschaikowsky, handelt der Aufsatz „La critique russe sur la musique russe" von C. de Danilowicz (Nr. 11 und 12). — Aus dem neuen Werke „Hulda et Ghiselle de César Franck" von Charles van den Borren wird ein Abschnitt über die Stellung dieser zwei Opern im Entwicklungsgange César Franck's abgedruckt (Nr. 12). — Jean d'Udine bespricht sehr ausführlich die im Mai 1907 veranstalteten fünf russischen Konzerte in der Großen Oper in Paris. — Camille Mauclair wird durch einen Aufenthalt in Prag, wo er einer Aufführung der „Libussa" beiwohnt, veranlaßt, einen Aufsatz über „La ‚Libuse' de Smetana" (Nr. 13) zu schreiben. — Aus dem Werke „Smetana" von William Ritter wird ein langer Abschnitt über „La musique tchèque avant Smetana" abgedruckt. — Über das achte Schweizerische Tonkünstlerfest berichtet ausführlich Paul de Stoecklin in dem Aufsatz „La fête de l'Association des musiciens suisses à Lucerne". — Die Kompositionen Magnard's bespricht Gustave Samazeuilh („Albéric Magnard"; Nr. 14). — Henri Kling veröffentlicht zahlreiche Briefe Goethes an Zelter und Zelters an Goethe in französischer Übersetzung („La correspondance musicale de Goethe et de Zelter"; Nr. 14—19). — Über die Eröffnung des neuen Gebäudes der ungarischen Musikakademie berichtet Louis Napoléon Hackl „L'inauguration du palais de l'Académie de musique de Budapest"). — Unter der Überschrift „Causerie sur Schubert et le Lied allemand" (Nr. 15—18) veröffentlicht Camille Mauclair Teile aus zwei Vorträgen, die er in den Konzerten von Marie Mockel in Paris, in denen diese Schubertsche Lieder vortrug, gehalten hat. — Der Auf-

satz „Les Fêtes musicales d'Orange" von Paul Leriche (Nr. 15—16) handelt von den großen Musikfesten in dem antiken Theater in Orange in Südfrankreich, wo auch die Neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt wurde. — Kurze Nachrufe auf Edvard Grieg und Joseph Joachim stehen in dem Doppelheft 17—18 („Edvard Grieg" von Albert Diot, „Joseph Joachim"). — H. Kling veröffentlicht in dem Aufsatz „Mozart et Voltaire" zwei von den Biographen Mozarts bisher nicht beachtete Briefe, die Voltaire 1766 an Madame d'Epinay und Damilaville richtete, und in denen er sein Bedauern darüber ausspricht, daß er durch seine Krankheit verhindert gewesen sei, den Besuch Mozarts während seines drei Wochen langen Aufenthaltes in Genf zu empfangen. Vielleicht hat auch die Revolution in Genf im Jahre 1766 ein Zusammenkommen der Familie Mozart mit Voltaire verhindert. — Alfred Mortier sagt in dem Aufsatz „La France musicale d'hier et d'aujourd'hui", daß vor 25 Jahren in Frankreich die Klavierwerke Beethovens und Mendelssohns weit verbreitet, aber die Werke J. S. Bachs und Schumanns sehr wenig, die César Franck's und Brahms' fast gar nicht bekannt waren. Um Wagner zu hören, habe man nach Bayreuth reisen müssen. Jetzt habe die Musikpflege sowohl in Paris wie in der Provinz einen großen Aufschwung genommen, und auch der Geschmack des französischen Volkes habe sich geändert. Auch in der Literatur zeige sich dieser Umschwung: Th. Gautier, Vigny, Musset, Stendhal und Balzac hätten noch wenig Verständnis für Musik gehabt; heute seien aber die meisten französischen Schriftsteller große Musikfreunde, was hauptsächlich durch den Einfluß Richard Wagners zu erklären sei. Die musikalische Produktion in Frankreich, die früher vornehmlich der leichten Musik sich zuwandte, sei jetzt durch Chabrier, d'Indy, Gabriel Fauré, Bruneau, Debussy, Charpentier, Dukas, G. Hue u. a. auf eine Stufe gehoben, daß sie mit der deutschen wetteifern könne. — Eine längere geschichtliche Abhandlung von J. Loisel handelt von dem Ursprung der Sonate („Les origines de la sonate"; Nr. 19—21). — Aus der „Revue et Gazette musicale" vom 1. April 1840 wird Richard Wagners Aufsatz „Le musicien et la publicité" abgedruckt (No. 19). — M. Daubresse veröffentlicht einen Aufsatz über „L'imagination musicale" (No. 20). In der Einleitung sagt er, daß „die geistige Arbeit, die dem musikalischen Schaffen vorangeht", bisher selten von Psychologen untersucht worden sei und daß wir die Gesetze der musikalischen Phantasie weniger kennen als die der anderen Arten der Einbildung. Daubresse erörtert auch die Wichtigkeit einer psychologischen Untersuchung der musikalischen Einbildung für die Musikgeschichte, die Pädagogik und die Ästhetik. — Aus der „Revue Internationale de Musique" wird ein Teil des Aufsatzes „Le premier concert donné par Wagner à Paris" von V. de Joncières abgedruckt. — In dem Aufsatz „Trop de concerts! — Trop d'artistes!" (No. 21) klagt Kritikos über die zu große Anzahl der Konzerte in Paris, Berlin und Amerika. Der praktische Erfolg, auf den die Virtuosen bei der Veranstaltung ihrer Konzerte hofften, werde selten erreicht. Daß in Paris das Übel noch nicht so groß sei wie in Berlin und Amerika, rühre vielleicht daher, daß es in Paris nicht so viele Konzertsäle gebe. Auch das Geschäft der deutschen Konzert-Agenturen bespricht der Verfasser, auf Grund eines Aufsatzes von Spanuth in den „Signalen". — Unter der Überschrift „De l'interprétation musicale" wird die Übersetzung eines Abschnittes aus der Violinschule von Joachim und Moser abgedruckt, der auch Schumanns „Haus- und Lebensregeln" enthält. — Gustave Samazeuilh bespricht in dem Aufsatz „Paul Dukas" (No. 22) eingehend die Werke dieses Komponisten, dessen „Ariane et Barbe-Bleue" er zu den bedeutendsten musikalischen Werken unserer Zeit zählt. — Jean d'Udine wendet sich in dem

Artikel „Images et signes phoniques" gegen einige der von Daubresse in dem Aufsatz in No. 20 ausgesprochenen Ansichten. — Aus dem neuen Werke „Mendelssohn" von Paul de Stoecklin wird ein Abschnitt abgedruckt, der einen kurzen Überblick über Mendelssohns Schaffen gewährt. — H. Gauthier-Villars wendet sich in dem Aufsatz „Saint-Saëns, Jean d'Udine et la clarté" (No. 22) gegen einige Einwände, die d'Udine in seiner Vorrede zu den Konzertberichten dieser Saison (No. 20) gegen des Verfassers Ansichten über moderne Musik erhoben hat. — In No. 23 wird die Diskussion fortgesetzt durch den Aufsatz „Encore un mot sur la clarté" von d'Udine, in dem er auch zwei Briefe von Lionel Dauriac veröffentlicht. — Michel Brenet bespricht in dem Aufsatz „Un nouveau document sur les commencements de l'opéra russe" das soeben von Ernest Daudet veröffentlichte Werk „Lettres du comte Valentin Esterhazy à sa femme" und druckt einige Briefe daraus ab. Graf Esterhazy lebte von 1791 an am Petersburger Hof. In den Briefen berichtet er über dort aufgeführte Opern. — Ein längerer Aufsatz von François Sternay handelt „Sur l'imprécision et le mouvement dans l'art musical" (No. 23—24). — Aus einem Aufsatz in der „Revue" von Camille Mauclair wird ein Abschnitt über „Les chapelles musicales en France" abgedruckt (No. 23), der von den Musikkapellen und der Musikkritik in Frankreich handelt. — Gaston Carraud veröffentlicht unter dem Titel „Un chanteur italien. Delle Sedie" (No. 24) eine Lebensbeschreibung des Ende 1907 gestorbenen Sängers und Gesanglehrers. — Georges Pioch schreibt einen begeisterten Artikel über die Sängerin Lucienne Bréval („Lucienne Bréval").

MERCURE MUSICAL ET BULLETIN de la Société internationale de Musique, Section de Paris (Paris) 1907, No. 2—8. — Der Aufsatz „Félicien David d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis" von J.-G. Prod'homme (No. 2—3) bringt eine Biographie des Komponisten und zahlreiche in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris (Fonds Enfantin) liegende, bisher nicht veröffentlichte, sehr interessante Briefe Davids und seiner Saint-Simonistischen Genossen.[1]) — Armande de Polignac veröffentlicht einige Aphorismen unter der Überschrift „Pensées d'ailleurs" (No. 2). — J. Écorcheville stellt in dem Aufsatz „La musique dans les sociétés savantes de la France" die in Lasteyrie's Werk „Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiées par les Sociétés savantes de la France" (1888) aufgeführten musikhistorischen Arbeiten zusammen. — C. Pons berichtet über einen Vortrag von G.-J. Aubry über „Verlaine et la musique contemporaine". — Paul Marie Masson untersucht in dem Aufsatz „L'humanisme musical en France au XVI. siècle" (No 4, 5 und 7) den Einfluß, den in der Zeit der Renaissance das Studium der alten Griechen und Römer auf die Musik und auf die Vorstellungen der Dichter von der Musik ausübte. — Der Aufsatz „Les écoliers" von Louis Laloy (No. 4) wendet sich gegen einige ungünstige Urteile, die eine Gruppe junger Musiker und Schriftsteller über Debussy ausspricht. — Martial Teneo spricht in dem Aufsatz „Un mariage d'artistes au XVIIIe siècle" die Ansicht aus, daß das „lyrische Drama" Lulli's und Rameau's seinen Erfolg hauptsächlich dem Ballet („l'art chorégraphique") verdanke und berichtet dann über das Leben der Tänzerin Louise Madeleine Lany (1728—77), insbesondere über ihre Ehe mit dem Tänzer Gélin. — Gaston Knosp's „Notices sur Richard Strauß" enthalten Mitteilungen über Strauß' Leben und Schaffen; am ausführlichsten handeln sie

[1]) Vgl. Prod'homme's Aufsatz „Félicien Davids Reise nach Deutschland" in unserer Zeitschrift V, 23.

von seiner „Salome". — J. Écorcheville kritisiert in dem Aufsatz „La schola cantorum et le style de Bach" die Aufführungen des Konservatoriums Schola cantorum in Paris. — Emile Dacier veröffentlicht in dem Aufsatz „Une danseuse française à Londres au début du 18. siècle" eine Biographie Marie Sallé's (No. 5 und 7). — Henry de Busne bespricht sehr lobend die Oper „Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas" (No. 5). — A. Tchobanian übersetzt eine ausführliche, zahlreiche Notenbeispiele enthaltene Studie von Le R. P. Komitas über „La musique rustique arménienne". — Auf Grund von Dokumenten in Pariser Notariatsarchiven veröffentlicht Lionel de la Laurencie in dem langen Aufsatz „Quelques documents sur Jean-Philippe Rameau et sa famille" (No. 6) Mitteilungen über Rameau's Leben von seiner Heirat (1726) bis zu seinem Tode (1764) und über das Leben seiner Kinder bis zur Revolution. — F. Macler veröffentlicht „Notes d'histoire sur Salomé la danseuse". — J. Écorcheville fordert in dem Aufsatz „Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes", daß die musikalischen Werke früherer Jahrhunderte mit solchen Ergänzungen und Erläuterungen veröffentlicht werden, die die alte Musik dem Geschmack des heutigen Hörers nahebringen und doch den berechtigten Forderungen nach historischer Treue entsprechen. Der Verfasser kritisiert dann mehrere neue Ausgaben alter Musik und wendet sich am Schluß gegen die Auffassung Bachscher Musik, die Eugen d'Albert im Vorwort seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" ausgesprochen hat. — Louis Laloy bespricht unter der Überschrift „Théorie musicale" ausführlich die neuen Bücher „Les bases physiques de la musique" von H. Bouasse und „La musique, ses lois, son évolution" von Jules Combarieu. — Ricciotto Canudo drückt in dem Aufsatz „L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne" (No. 7) zunächst seine Freude darüber aus, daß die Italiener anzufangen scheinen, sich von dem ausschließlichen Kultus der Opernmusik abzuwenden und die symphonische Musik mehr als bisher zu pflegen. Dann bespricht er auf Grund einiger von Alessandro Luzio veröffentlichter Briefe Verdi's dessen Anschauungen von der Musik. Verdi habe mit dem Rufe „Zurück zum Alten" die Italiener in den Netzen der alten Oper festhalten wollen, als die jungen Talente schon Neigung zeigten, sich von ihnen zu befreien. — L. William Ritter veröffentlicht „Notes sur Smetana", die in seinem soeben erschienenen Werk über diesen Komponisten wegen Mangels an Raum nicht mitgedruckt wurden. — Aus dem Werke „Catalogue des manuscrits de musique byzantine des bibliothèques de France" von A. Gastoué, das die französische Sektion der Internationalen Musikgesellschaft demnächst herausgeben wird, wird das lange Kapitel über „L'ancienne musique byzantine et sa notation" abgedruckt (No. 8). — Édouard Perrin bespricht unter dem Titel „Un livre de Lacépède sur la musique" das 1785 in Paris erschienene Werk „La poétique de la musique", das, wie Perrin glaubt, ganz unbeachtet geblieben oder vergessen worden ist. — Der Aufsatz „Lohengrin à Paris en 1881" besteht zum größten Teil aus Übersetzungen aus Angelo Neumanns „Erinnerungen an Richard Wagner". — Gaston Knosp berichtet unter dem Titel „Un manifeste de R. Strauß" über den in der ersten Nummer der Zeitschrift „Morgen" erschienenen Aufsatz von Strauß und die Polemik, die der Artikel in deutschen Musikzeitschriften angeregt hat. — No. 9 enthält einen sehr langen Aufsatz von Gaston Knosp über „La musique indo-chinoise". — A. de Bertha veröffentlicht eine eingehende Studie über Liszts Charakter („Franz Liszt"; No. 9 und 10), in der er auch eigene Erinnerungen mitteilt. (Schluß des Berichtes über diese Zeitschrift im nächsten Heft.) Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Lortzing-Theater brachte eine recht achtbare, von Kapellmeister M. Grimm sorgfältig vorbereitete Aufführung von Beethovens „Fidelio", in der der Männerchor wesentlich verstärkt worden war. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Leistung bot Emmy Schwabe in der Titelrolle. Angenehm fiel der junge Tenorbuffo Max Kuttner (Jacquino) wieder auf. Die Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre vor dem zweiten Finale ist meines Erachtens in künstlerischer Hinsicht durchaus ungerechtfertigt und auch völlig überflüssig.
Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater ehrte Wagner gelegentlich seines 25jährigen Todestages durch die strichlose Aufführung des Nibelungenringes unter schwierigen Verhältnissen, denn infolge der grassierenden Influenza war der rote Zettel an der Tagesordnung. So erschien hier eine ganze Reihe von Gästen, die ohne Proben einsprangen, sodaß das Gelingen mehr oder weniger vom Zufall abhing. Im „Rheingold" kam Strahtmann-Weimar (Alberich), in der „Walküre" Frau Thomas-Schwartz-Hannover (Sieglinde), im „Siegfried" Hadwiger-Koburg (Titelheld) und Frl. Rellée-Magdeburg (Erda), endlich in der „Götterdämmerung" Groebke-Hannover (Siegfried). — „Tiefland" von d'Albert „zieht" namentlich auch infolge der trefflichen Leistungen von Frl. Lautenbacher (Martha), Cronberger (Pedro) und Spies (Sebastiano).
Ernst Stier

BRESLAU: Eine Aufführung des lieben, alten „Wildschütz" pflegt gewiß kein besonderes Ereignis zu sein. Aber eine Wiedergabe des behaglichen Werkes, wie sie uns jüngst Kapellmeister Prüwer bereitete, gehört dennoch zu den Seltenheiten. Das musikalische Ensemble war ebenso fein getönt, wie das schauspielerische (Regie: Herr Kirchner) und die Mitwirkenden (Damen: Mac Grew, Neisch, Wolter, Weiß, Herren: Schauer, Höpfl, Günther-Braun) überboten sich gegenseitig an munterer Laune, die aber stets den Stil Lortzingscher Fröhlichkeit zu bewahren wußte. So enthüllte sich der sonst meist eilfertig und grob heruntergeleierte „Wildschütz" als das, was er in Wahrheit ist: das Muster einer deutschen komischen Oper. — Wagners 25. Todestag begingen wir mit der „Götterdämmerung". Ein bedauerlicher Zwischenfall trübte den von den Herren Prüwer und Kirchner sehr sorgfältig vorbereiteten Abend. Herr Trostorff, unter normalen Umständen ein Siegfried von schier unerschöpflicher Stimmkraft, wurde im zweiten Aufzug heiser. Im dritten Akt steigerte sich die Indisposition so rapid, daß nach der Rheintöchter-Szene der Vorhang fallen mußte. Die Jagdszenen und Siegfrieds Tod blieben fort, und erst mit der Trauermusik nahmen die Ereignisse ihren Fortgang. Noch ein zweites Opfer fiel der Influenza. Statt des Herrn Wittekopf, der den Hagen verkörpern sollte, erschien unser früherer Bassist Döring als düsterer Albensohn, der im übrigen eine ausgezeichnete, scharf charakterisierte Leistung Döringa ist. Hocherfreulich war die Brünnhilde der Frau Rabl-Kristen, deren glänzender, starker Sopran die gewaltige Aufgabe mühelos bewältigte. Die Gutrune der Frau Verhunk, die Rheintöchter der Damen Mac Grew, Förster, Schereschefsky, die Waltraute des Frl. Neisch, der Gunther des Herrn Höpfl, der Alberich des Herrn Schauer waren durchweg von hohem künstlerischen Geiste beseelt. Wir hätten somit eine würdige Wagnerfeier erlebt, wenn das eben geschilderte Mißgeschick der Vorstellung erspart geblieben wäre.
Dr. Erich Freund

DRESDEN: Unser Opernpublikum ist von einem Fanatismus erfaßt, den man einmal auch in diesen Blättern streifen muß, weil er für die Psychologie der großen Menge sehr bezeichnend ist. Karl Burrian ist der Gegenstand dieser Begeisterung, die ja sicherlich in den hervorragenden gesanglichen und darstellerischen Eigenschaften dieses Tenoristen ihre Erklärung findet, aber vernünftigerweise doch nicht soweit getrieben werden sollte, daß das Theater leer bleibt, wenn er auf dem Zettel fehlt, und daß andrerseits eine so wenig wertvolle Oper wie Manéns „Acte" ausverkaufte Häuser bringt, nur weil Burrian darin die Hauptrolle singt. Es ist nach alledem kein Wunder, wenn der auf diese Weise verzogene Heldentenor das berechtigte Selbstbewußtsein zur Launenhaftigkeit werden läßt und durch Absagen der Direktion und den Theaterbesuchern kaltblütig die größten Unannehmlichkeiten bereitet. Vielleicht kommt das Publikum während der Amerikafahrt Burrians etwas zur Einsicht; besitzen wir doch in Herrn von Bary einen Heldentenor von hervorragenden Qualitäten und wächst doch in Herrn Sembach ein Tenorist heran, der bereits einige Rollen Burrians mit großem Erfolge gesungen hat. Die Schwärmerei der Kunstfreunde für einen Sänger ist an sich gewiß sehr erfreulich, aber sie darf nicht zur Vernachlässigung anderer Künstler werden. — Da man eine Zeitlang von „Acte" zehren konnte, ist im Königlichen Opernhause der Spielplan der letzten Wochen sehr gleichförmig gewesen; nur ein Gastspiel des Bassisten Herrn Förster, der sich um die Nachfolgerschaft des leider ausscheidenden Herrn Wachter bewarb und als Falstaff und Landgraf Herrmann recht gute Eindrücke hinterließ, brachte einige Abwechslung. — Der Heldentenor der Königlichen Oper zu Kopenhagen, Wilhelm Herold, erledigte im Opernhause ein Gastspiel, das er mit dem Turiddu aufs Glänzendste einleitete. Einen so lebenswahren Vertreter dieser Rolle hat man hier kaum jemals gesehen. Doch erreichte der Gast, dessen Stimme von sympathischem Klang und wohlgeschult, aber keineswegs groß und heldenhaft ist, die Höhe dieser darstellerischen Leistung nicht wieder, so daß die hohen Erwartungen, die er zuerst erweckt hatte, sich nicht voll verwirklichten. Immerhin hatte der Künstler auch als Canio, Lohengrin (den er deutsch sang) und Don José beträchtlichen Erfolg. Von unseren heimischen Kräften hat sich in letzter Zeit der Baritonist Herr Plaschke eine erste Stellung erobert. Ausgestattet mit einer der schönsten Baritonstimmen, die man jemals gehört hat, ist er neuerdings auch darstellerisch so glücklich vorwärts geschritten, daß sein König Marke, Tonio, Kühleborn als hervorragende Kunstleistungen gewürdigt werden müssen. Auch

Elisabeth Boehm-van Endert hat als Undine aufs neue den Beweis dafür erbracht, daß unser Ensemble in ihr eine sehr schätzenswerte junge Kraft gewonnen hat. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das Repertoire bewegt sich seit Monden in sehr ausgetretenen Bahnen. Nichtsdestoweniger gab es auch einige vollwertige Theaterabende. Vor allem kam der „Ring des Nibelungen" zu einer wirklich genußbietenden Vorführung. Dabei zeigte sich wieder Alfons Schützendorf als ganz hervorragender Wotan und gewann die Brünnhildenpartie durch das mehrmalige Gastspiel der Hofopernsängerin Thila Plaichinger aus Berlin an Reiz. Wagners Todestag wurde besonders würdig begangen, indem Ernst von Possart den „Parsifal" rezitierte, woran sich die Konzertaufführung des Vorspieles, des Charfreitagszaubers und Finales (unter solistischer Mitwirkung von Kräften unserer Oper) anschloß. — Zur Erstaufführung gelangte Verdi's „Falstaff" und zwar in geradezu mustergültiger Wiedergabe. Da war Gustav Waschow ein ausgezeichneter Falstaff, Schützendorf ein famoser Ford und zeigte selbst die kleinste Rolle eine tadellose Besetzung. Wie üblich, kam zur rheinischen Karnevalszeit dann die leichtgeschürzte Muse der Operette ausgiebig zur Berücksichtigung. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Der befriedigende Verlauf eines auf Engagement zielenden Gastspiels von Mizzi Fink vom Wiener Jubiläumstheater und das erste Auftreten unserer bisher nur im jugendlich-dramatischen Fach verwendeten Frau Hensel-Schweitzer als Fidelio seien kurz verzeichnet. Den etwa daraus hervorgehenden Konsequenzen wird man im ersteren Fall mit Vertrauen entgegensehen dürfen, falls Frl. Fink wenigstens vorläufig bei reinen Soubrettenpartieen belassen wird. Das zweite Experiment ist geteilten Meinungen begegnet; auf alle Fälle würde es verfrüht scheinen, etwa eine neue Rollendisposition darauf zu begründen.
Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Bisher übte die „Lustige Witwe" in unserem Musentempel eine förmliche Schreckensherrschaft. Selbst ihre begeistertsten Verehrer atmeten erleichtert auf, als sie eines Tages aus dem „Walzertraum" erwachten. Spät, doch nicht zu spät erschien Eugen d'Albert als Hüter des Grals mit seiner liebenswürdigen Lustspieloper „Die Abreise" und wirkte ordentlich befreiend auf das Gemüt. Herr Bergmann bot einen prächtigen „Gilfen". Nicht ganz so glücklich traf den Lustspielton Sofie Wolf; Herr Barré blieb mit seinem „Trott" am weitesten zurück. Kapellmeister Mörike leitete die geschmackvoll inszenierte Aufführung mit feinem Stilgefühl.
Martin Frey

HAMBURG: Aus dem Stadium des „in Vorbereitung", in dem sie sich seit Jahren bei uns befanden, sind endlich zwei kleine Opern heraus und zur Aufführung gelangt: Albert Gorters „Süßes Gift" und „Das ewige Feuer" von Richard Wetz. Einen Erfolg konnten beide Opern nicht erzielen. Gorters Werk deshalb nicht, weil weder die viel zu breite und in possenhaften Ulk ausartende Handlung, noch die sehr nachempfundene, manchmal witzige, aber im ganzen doch unergiebige Musik ein dauerndes Interesse wachhalten konnten. Wetz' Oper hatte sehr unter einer völlig ungenügenden Aufführung, die mit Recht einen scharfen Protest des Komponisten in der hiesigen Tagespresse zur Folge hatte, zu leiden. Man hatte das doch immer hochgewollte, auf vornehmsten künstlerischen Prinzipien basierende Werk hier zunächst zu einem Torso zusammengestrichen und die Einstudierung einem jungen, unerfahrenen Dirigenten anvertraut, der sich der nicht leichten Aufgabe in keiner Weise gewachsen zeigte. Außerdem hatte man die zweite Garnitur ins Treffen geschickt und damit von vornherein beim Publikum den Verdacht wachgerufen, daß die Direktion selbst an einen Erfolg kaum glaube. Daß trotz alledem das Werk einen gewissen Achtungserfolg davontrug, spricht dafür, daß der verständigere Teil der Zuhörerschaft sich dessen sehr wohl bewußt wurde, daß man über einen Musiker, wie Wetz, mag seine Erstlingsoper auch noch so unbeholfen sein, nicht ganz ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen darf. — Als einzig angenehme Erinnerung aus der Tätigkeit unserer Oper bleibt eine Aufführung von „Tristan und Isolde" haften, die zum Benefiz des Kapellmeisters Gustav Brecher mit Edith Walker und Birrenkoven in den Titelpartieen stattfand und erneut Zeugnis dafür ablegte, welch ganz außerordentliche Kraft unser Institut in seinem ersten Kapellmeister besitzt. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Am 22. Februar ging nach fast 31jähriger Pause Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Königl. Oper neueinstudiert in Szene. Das von den Herren Kapellmeister Bruck und Oberregisseur Derichs musikalisch wie szenisch mustergültig vorbereitete Werk wurde in der vom Komponisten stammenden Originalfassung — also nicht in der Mottlschen Modernisation — gegeben und fand gerade in dieser Originalgestalt mit ihrer feinen, dezenten Instrumentation eine überaus herzliche Aufnahme. Die Titelrolle sang und spielte Rudolf Moest mit der diesem ausgezeichneten Künstler eigenen vollendeten Gesangs- und Charakterisierungskunst. Das Liebespaar Nureddin-Margiana fand durch Franz Battisti und Marga Burchardt eine vorzügliche Vertretung, und auch die Nebenrollen waren mit den Herren Hummelsheim und Bischof, sowie Frau Hammerstein trefflich besetzt. Wundervoll spielte das Orchester, glanzvoll, märchenhaft schön war die Ausstattung. — Vom 21. bis 25. Januar fand hier eine zyklische Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" statt, die einen derartigen künstlerischen und Kassenerfolg hatte, daß noch zwei weitere folgen sollen. In den Hauptrollen waren die Damen Thomas-Schwartz, Rüsche-Endorf, Kappel, Burchardt und Hammerstein, sowie die Herren Gröbke, Bischof, Moest, Hensel aus Wiesbaden, um Herrn Gröbke zu entlasten, Hummelsheim, Wilhelmy, Meyer und Rabot tätig. Kapellmeister Bruck bewältigte die Riesenaufgabe, dieses Kolossalwerk innerhalb fünf Tagen ohne Strich zu leiten, mit bewundernswerter Energie und Frische, Vorzüge, die auch der Orchesterleistung eigen waren. L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Die Oper hat in unserer Stadt im vergangenen Jahre rechte Vernachlässigung erfahren. Wheeler ließ aus England uns Operettentruppen kommen, deren Repertoire das minderwertigste Genre repräsentierte und nur den fadesten Geschmack befriedigen konnte. Mehr künstlerisches Streben zeigten Theateraufführungen hiesiger Dilettanten. Diese hielten sich zwar auch an leichte, aber doch etwas wertvollere Stücke wie obengenannte. Mr. Tressi führte mit seinen Schülern Sullivan'sche Operetten auf, sowie Suppé's „Boccaccio", und auch die Deutschen schwangen sich zu einer gut gelungenen Aufführung der Zellerschen Operette „Der Vogelhändler" auf und wurden mit Beifall überschüttet.

M. von Trützschler

KARLSRUHE: Als wirkungsvolle Novität brachte die Hofbühne Puccini's „Bohême". Puccini's Tonsprache besitzt wirklichen Kunstwert und übertrifft die seiner Landsleute Mascagni und Leoncavallo, an die man, wie an Bizets „Carmen", des öfteren erinnert wird, zwar nicht an dramatischer Schlagkraft, wohl aber hinsichtlich des ganzen Aufbaus, des Strebens nach Einheitlichkeit des Stils und des treffenden Ausdrucks, der in der geistreichen Art der Verwendung prägnanter, Personen und Situationen charakterisierender Motive gipfelt. Manchmal berührt die musikalische Ausdrucksweise seltsam; Sentimentalität und Orchesterlärm fehlen auch nicht, aber als Ganzes betrachtet, ist die „Bohême" ein effektvolles, bühnenwirksames Werk. Die von Dr. Göhler anregend geleitete Aufführung verlief bei vorzüglicher Besetzung der Hauptpartieen mit Hermann Jadlowker (Rudolph), Käthe Warmersperger (Mimi), Gisella Tercs (Musette) und Jan van Gorkom (Marcel), sowie prächtiger Ausstattung sehr genußreich. — Sigrid Arnoldson gastierte in „Mignon" und „Romeo und Julia" als Vertreterin der Titelpartieen und hinterließ mit der geist- und glanzvollen Art der darstellerischen und gesanglichen Durchführung starken Eindruck.

Franz Zureich

KÖLN: Eine Neueinstudierung von Aubers „Stumme von Portici" vermochte nicht den erhofften vollen Erfolg zu bringen, da einmal Albin Trenklers Leitung eingehendere Nüancierungen und das für dieses Freiheitsdrama wünschenswerte Temperament vermissen ließ, dann aber die Balletmeisterin Fernande Robertine sich für die rührende Gestalt der jugendlichen Fenella nicht geeignet erwies, Franz Petter als Masaniello nur bedingt genügte, Paul Landry als Prinz schwach war und schließlich die Regie bei prächtigen neuen Dekorationen einige Fehlgriffe beging. Trefflich war Tilmann Liczewsky als Pietro. — Als Amneris und Fides betätigte Marie Mosel-Tomschik von Graz, daß sie sich als die für unsere Oper gesuchte erste Altistin nicht qualifiziert. — Otto Lohse rief als Interpret der teilweise neu besetzten und demgemäß neu einstudierten „Meistersinger" Bewunderung wach und wurde vom Auditorium stürmisch gefeiert. Fesselnder und erfrischender als durch Lohse kann ich mir allerdings den Geist und zumal auch den Humor der Wagnerschen Partitur nicht ausgelegt denken. Die ausgezeichnete Primadonna unserer Oper, Alice Guszalewicz, erzielte neuerdings mit ihren glanzvollen Darbietungen als Ortrud und Donna Anna außerordentliche Eindrücke. Franz Naval, der erstmalig hier gastierte, gewährte als Romeo und Don José erfreulichen Einblick in die feine und aparte Art seiner Künstlerschaft.

Paul Hiller

MAILAND: Es ist unbegreiflich, wie die „Scala" eine Bum-bum-Oper des „großen" Stils, wie Franchetti's „Columbus", in ihren Spielplan aufnehmen konnte. P. Amato gab die Titelpartie zu süß und zu verzückt; es war ein Weib in Manneskleidern. — Charpentier's „Louise" ist gewiß ein sehr ernstes, nicht alltägliches Produkt, leidet aber unter dem Gegensatz zwischen Handlung und Musik. Eine einfache Familiengeschichte wird gepaart mit schwerflüssiger Wagnerischer Musik. Die Aufführung unter Toscanini mit Alda Francès, F. Giraud, L. Garibaldi war mit Ausnahme der schleppenden Tempi gut. — Eine glanzvolle Leistung bot E. Burzio als Gioconda; ihre unbändige Spiel- und Singweise kam der Rolle sehr zu statten; auch R. Grassi, Amato und die Pietratschewska waren gut am Platze.

Johann Binenbaum

MAINZ: Nachdem mit „Madame Butterfly" und „Rosalba" bereits zwei italienische Opernkomponisten zu Wort gekommen, entschloß sich die Direktion des Stadttheaters, nunmehr auch dem Werke eines deutschen Meisters bei uns Heimatsrecht zu verschaffen. Eugen d'Alberts neueste Oper „Tragaldabas" war es, die in trefflicher Besetzung der Hauptpartieen unter Kapellmeister Klausners Leitung erstmalig in Szene ging und einen, wenn auch keineswegs durchschlagenden, so doch sehr freundlichen, für den liebenswürdigen, leider in letzter Stunde am Erscheinen verhinderten Komponisten höchst ehrenvollen Erfolg erzielte. Die Achillesferse des Werkes ist, wie so häufig, der Text. Die mehrfache Aufeinanderfolge der gleichen Situationen, der teilweise sehr derbe, den guten Geschmack verletzende Dialog und noch manches andere haben dem Komponisten Schwierigkeiten in den Weg gelegt, deren er nur sehr unvollkommen Herr zu werden vermochte. Daß d'Albert sich, wie stets, so auch in seinem neuesten Werke als feinfühliger, gediegener Musiker zeigt, ist wohl selbstverständlich; leider fließt die musikalische Erfindung so schwach, daß selbst die geistreiche Behandlung des Orchesters darüber nicht hinwegzutäuschen vermag. — An sonstigen besonderen Ereignissen wäre noch zu erwähnen ein Gastspiel von Sigrid Arnoldson als Traviata, zwei vorzügliche Vorführungen der „Walküre" und „Götterdämmerung" und endlich die 25. Aufführung der „Lustigen Witwe", die jetzt durch Oskar Straus' „Walzertraum" ein wenig in den Hintergrund gedrängt wird.

Fritz Keiser

MÜNCHEN: Eine Letztaufführung fand Februar im Hoftheater statt — Erstaufführung dürfte ein deplaziertes Wort sein bei einer Sache, die schon über fast sämtliche Opernbühnen Deutschlands gegangen ist — nämlich die von Eugen d'Alberts „Tiefland". Da Sie schon eine Reihe von Berichten aus anderen Städten erhalten haben, dürfte es sich erübrigen, hier nochmals näher auf das Werk selbst einzugehen. Dem

Referenten persönlich sagt die zu einem nicht immer überzeugenden aber gut gemachten Textbuch von Rudolph Lothar geschriebene Musik d'Alberts in ihrer Mischung von Wagnerscher Dramatik, italienischem Verismus und — man verzeihe das harte Wort — Operettenaliüren als Ganzes wenig zu. Was ihr berechtigten Erfolg verschafft, ist die Geschicklichkeit, mit der sie sich allen Erfordernissen des Librettos anpaßt, die Sicherheit und die Schlagkraft in der melodischen und harmonischen Zeichnung, die feinsinnige Instrumentation. All das vermag, besonders im zweiten Akt, der auch weite Strecken von echter und wirklicher Schönheit enthält, über die stilistische Inkongruenz der musikalischen Bestandteile und ihren manchmal etwas zweifelhaften Wert sehr wohl hinwegzutäuschen. Der Erfolg war groß und unbestritten, dank auch einer ganz vorzüglichen Aufführung. Für die Martha dürfte schwer eine Besetzung zu finden sein, die den ziemlich gegensätzlichen Anforderungen der Rolle vollkommen gerecht wird. Frl. Fassbender arbeitete die tragische Seite der Partie meisterhaft aus und bot auch gesanglich eine ausgezeichnete Leistung. Den Sebastiano sang Brodersen mit famoser Charakteristik, den Pedro Hagen ganz überraschend gut. Als Nuri zeichnete sich sehr Frl. Brunner aus, als Tommaso und Moruccio die Herren Bender und Lohfing. Felmys Nando und die drei neugierigen Frauen der Damen Koch, Höfer und v. Fladung vervollständigten entsprechend das Ensemble. Ausstattung (Klein, Buschbeck) und Inszenierung (Fuchs) ließen nichts zu wünschen übrig; über jedes Lob erhaben war wieder die musikalische Ausgestaltung unter Mottl. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Heinrich Conried wird nach Verlauf dieser Saison nicht mehr „Manager" des Metropolitan-Opernhauses sein, weil seine Gesundheit ganz zerrüttet ist. Unter ihm haben „Parsifal", „Hänsel und Gretel", „Salome", „Madama Butterfly", „Fedora" ihre erste Aufführung erlebt; im ganzen hat er mehr für die italienische als für die deutsche Oper getan; die französische ist von ihm fast ganz vernachlässigt worden. Man baut große Hoffnung auf die neuen Managers, Gatti-Casazza, der seit fast zehn Jahren die Mailänder Scala verwaltet hat und Andreas Dippel, der, seit 17 Jahren hier als Tenor engagiert, mit den hiesigen Verhältnissen intim vertraut ist. Gustav Mahler wird ihm zur Seite stehen, während Gatti-Casazza seinen Toscanini mitbringen wird. Wahrscheinlich wird Alfred Hertz, der seit einigen Jahren alle Wagneropern hier dirigiert hat, auch bleiben. Er ist ein ausgezeichneter Wagnerinterpret, nur ist unter ihm das Orchester oft zu laut und er weigert sich, die hier aus praktischen Gründen wünschenswerten Striche zu machen. In diesen Punkten hat Mahler, zur Überraschung des Publikums und der Presse, gleich andere Wege eingeschlagen. Er paßt sich den hiesigen Verhältnissen auffallend schmiegsam an. Besonders haben seine „Don Giovanni"-Aufführungen Anklang gefunden. In der nächsten Saison wird der „Oberon" in seiner Bearbeitung gesungen werden, und zwar in englischer Sprache. — Während Conried die französische Oper vernachlässigt, hat Hammerstein im Manhattan geradezu eine Spezialität daraus gemacht. Renaud hatte er schon letztes Jahr; dazu hat er vor zwei Monaten den „Stern" der Opéra Comique in Paris, die schottisch-amerikanische Sängerin Mary Garden, engagiert; die beiden sind seither in sieben Aufführungen von Massenet's „Thais" aufgetreten. Durch Mary Garden, die Bressler-Gianoli, Dalmores und Gilibert wurde es auch möglich, Charpentier's „Louise" aufzuführen. Mit echt französischem Esprit gesungen und gespielt, hat die Oper einen wirklichen Erfolg errungen. Zur Abwechslung bekamen wir dann Giordano's „Siberia", eine italienische Oper, die auch ziemlich gefallen hat, dank verschiedenen russischen Volksliedern, die der Komponist in seine Partitur eingeflochten hat, und den pittoresken sibirischen Szenen, die den Hintergrund der Tragödie bilden. Nach dieser Oper kam endlich eine Novität, auf die man sehr gespannt war: „Pelléas und Mélisande". Diese Debussy'sche Oper war vorher nur in Paris, Brüssel und Frankfurt aufgeführt worden. Hammerstein war klug genug, einzusehen, daß ein so außerordentlich schwieriges und eigentümliches Werk nur durch eine vollendete und echt französische Aufführung gelingen könne; er importierte daher fast die ganze Originalbesetzung (Mary Garden hatte er schon), und die Oper wurde wirklich ganz musterhaft herausgebracht. Ob sie hier populär werden wird, ist sehr zweifelhaft. Eine Oper, aus der die Melodie absichtlich sowohl im Gesang wie im Orchester verbannt ist, hat hier keine Aussicht. — Neben der französischen Oper hat Hammerstein noch die sehr profitable Tetrazzini, die mit ihrem hohen Koloraturgesang hier gerade wie in London Furore gemacht hat. Henry T. Finck

PARIS: Die Komische Oper verdient weniger als je ihren althergebrachten Namen, denn die beiden Neuheiten, die sie uns am 26. Februar bot, gehören dem Stoff und der Musik nach zum Schwärzesten, das sich denken läßt. Im Übrigen war der Unterschied sehr groß, denn der Einakter „Ghyslaine" von Marcel Bertrand nach einem Textbuch von Guiches und Frager ist eine völlig unreife Anfängerarbeit, während „La Habanera" von Raoul Laparra, dem ersten Rompreise von 1903, nicht nur große technische Fertigkeit, sondern auch bemerkenswerte Spuren von Originalität aufweist. Raoul Laparra ist, wie Charpentier, mit dem er sich offenbar am nächsten berührt, sein eigener Textdichter. Er erhebt sich sogar bis zum Verseschreiben und tat sehr gut daran, so dürftig Verse und Reime auch sein mögen, denn der Versrhythmus kommt der Musik doch viel mehr entgegen, als derjenige der Prosa. Als Musiker ist Laparra vor allem für klaren energischen Ausdruck der dramatischen Stimmung und für Bevorzugung des melodischen Elements, nicht nur im Orchester, sondern sogar in den meist sehr gut behandelten Singstimmen. Er wird sich darauf gefaßt machen müssen, von den Dindysten, Debussysten und Ravellisten als Reaktionär verschrieen zu werden. Wie Charpentier in der „Louise", so ist auch Laparra von einem Tagesereignisse, dem er zufällig beiwohnte, ausgegangen. Am Hochzeitstage ermordet der eifersüchtige Bruder, ein derber Bauer Altkastiliens, den Bräutigam, ohne als Täter

entdeckt zu werden. Er schwört selbst an der Leiche Rache. Ein Jahr später ist er auf dem Punkte, das junge Mädchen, das nun ihn liebt, zu heiraten, aber das Gespenst des Ermordeten erscheint ihm und befiehlt ihm, der Braut seine Schuld zu gestehen, wenn er nicht wolle, daß er sie ins Grab nach sich ziehe. Der sehr kurze dritte Akt spielt auf dem Grabe des Ermordeten. Der Mörder macht vergebliche Anstrengungen, das verhängnisvolle Wort auszusprechen, aber das Jahr verrinnt ungenützt und die Braut sinkt entseelt nieder. Er entflieht in die Dunkelheit, die auch seinen Geist umfangen hat. „La Habanera" heißt dieses grausige Stück düsteren Volkslebens, weil zur Zeit des Mordes vor dem Hause der Brüder dieser Tanz aufgespielt wird, den das Brautpaar zusammen eröffnen wollte. Die Gewissensbisse des Mörders und die wehmütigen Erinnerungen des Mädchens führen immer wieder auf das Motiv dieser Habanera zurück, die Laparra eigens so gebildet hat, daß sie sich leicht den düstersten Harmonieen und Orchesterwirkungen anbequemt. Ein neuer Bariton namens Séveilhac, der prächtige Stimmittel mit dem Talent eines echten Tragöden verbindet, Frl. Demellier, die namentlich durch den Timbre ihres Mezzosoprans bestrickt, und der als Opfer weniger begünstigte Tenorist Salignac brachten eine hervorragende Aufführung zustande, aber fast noch größer war das Verdienst des ungemein energischen Dirigenten Ruhlmann und der kunstsinnigen Ausstattung des Direktors Albert Carré. Nach dem bunten Sevilla der „Carmen" wurde uns hier ein fast ganz in Schwarz getauchtes Kastilien geboten, wo die Braut selbst am Hochzeitstage nur durch ein weißes Brusttuch die schwarze Seide aufzuhellen wagt.

Felix Vogt

PRAG: Das deutsche Theater hat mit der Uraufführung von Karl Lafites Volksoper „Das kalte Herz" eine Niete gezogen. Der Textdichter (Hoernes) und der Komponist wetteifern in Undramatik; das freundliche lyrische Talentchen des Musikers war dem dämonischen Stoffe Hauffs nicht im entferntesten gewachsen. — Interessant war ein Gastspiel von Alvarez, der als José nur stellenweise wirkte, hingegen als Prophet eine hochbedeutende Leistung bot. Ja, so müssen diese Opern gesungen werden, wenn sie Eindruck machen sollen. Da lernt man erst, was Meyerbeer wollte und — konnte. Eine Festvorstellung des „Don Juan" zur 25. Gründungsfeier des deutschen Theatervereins mit Soomer in der Titelrolle bewies leider, daß man dieses Werk auch in der Stadt, für die es geschrieben ist, nicht mehr stilgerecht aufführen kann. — Der Wagnergedenktag wurde vom Theater auf besondere Weise begangen. An ein Wagnerkonzert schloß sich ein Festspiel (vom Unterzeichneten), das eine wichtige Episode aus Wagners Leben behandelte und in dessen Kontext der zu Gast geladene Josef Kainz als Richard Wagner den Entwurf „Wieland der Schmied" las. Natürlich ging es da hoch her. — Im tschechischen Nationaltheater feierte die Destinn während eines längeren Gastspiels Triumphe. Eine große Balletpantomime „Von Märchen zu Märchen" mit Musik von Nedbal erwies sich bei vorzüglicher Aufführung als ein Treffer und wird gewiß den Weg ins Ausland finden. Der Stoff ist zum Teil höchst originell, die Musik farbenreich, schlagkräftig, melodiös.

Dr. Richard Batka

ST. PETERSBURG: An der Kaiserlichen Hofoper gab es ein gewissermaßen sensationelles Ereignis. Zum wohltätigen Zweck gelangte die Operette „Die lustige Witwe" mit ersten Hoftheaterkräften und anderen Koryphäen zur Aufführung. Das gab einen seit langem nicht erlebten Kassensturm trotz der fabelhaft erhöhten Preise. Ferner brachte die Hofoper die mehrfach verschobene Aufführung der Oper „Nal und Damajanti" von Anton Arensky. Das Textbuch ist von Modest Tschaikowsky bearbeitet. — In der Privatoper im großen Saale des Konservatoriums nimmt vor der Hand Maria Gay das ganze Interesse des Publikums in Anspruch.

Bernhard Wendel

TRIER: In der Woche vom 18.—23. Februar ist hier „Der Ring des Nibelungen" zum erstenmal und zwar geschlossen zur Aufführung gekommen. Viele ängstliche Gemüter standen diesem Unternehmen sehr skeptisch gegenüber, zumal die Aufführung nur mit eigenen Kräften, ohne Hinzuziehung auswärtiger Solisten in Szene gesetzt werden sollte. Aber das Werk ist in jeder Beziehung in hervorragender Weise gelungen und zwar sowohl gesanglich wie darstellerisch und in der Ausgestaltung der Szenerie, die für einzelne Teile des „Ring" mit bedeutendem Kostenaufwand von der Kunstanstalt Professor Lütkemeyer, Koburg, in stilgerechter Weise angefertigt war. Vor allem ist anzuerkennen, daß Direktor Heinz Tietjen, der den „Ring" selbst inszenierte und dirigierte, die Aufführungen auf eine Höhe brachte, daß sie sich getrost den Aufführungen an bei weitem größeren und bedeutenderen Bühnen ebenbürtig zur Seite stellen können und in der Chronik Triers ganz gewiß einen hervorragenden Platz einnehmen werden. Die Darsteller haben sämtlich ihre Partieen ausgezeichnet durchgeführt. Ganz besondere Anerkennung verdienen die wundervollen Leistungen von Frl. Steyer (Fricka im „Rheingold" und die Brünnhilden), sowie die Herren Reed (Froh, Siegmund und beide Siegfriede), der seine Riesenaufgabe glänzend bestand, und Arnim (Wotan, Wanderer und Gunther), der ebenfalls mit großer Verve seine Partieen wiedergab. Auch die Damen Ravn (Freia, Sieglinde und Gutrune), Kuntze (Fricka in der „Walküre" und Erda), Kuntze, Dalvarezzo und Kunkel (Rheintöchter) und die Herren Diabal (Fafner, Hunding und Hagen), Platz (Alberich), Berheine (Mime), Malden (Loge), Pöppel (Fasolt) und Huber (Donner) waren würdige Vertreter ihrer Partieen.

Augustus Day

WIEN: In der Hofoper d'Albert's „Tiefland". Mit jener Wirkung, die das Werk bisher auf den meisten Bühnen erzielt hat. Eine Wirkung des Lotharschen Textes hauptsächlich, dessen grelle Kraßheit genügend auf die Nerven geht, um dramatische Spannung vorzutäuschen. Und kaum eine der Musik, die freilich auch nur dann möglich gewesen wäre, wenn ein wirklicher Schöpfer diesen dramatischen Inhalt in Töne umsetzt, — in schmerzlich ursprüngliche, aus Not und Tumult herausgeborene Akzente, die den groben äußerlichen Vorgang ins Bereich des Menschlichen rücken

und seelische Beziehungen und Möglichkeiten herstellen, die den Hörer mit einem Gefühl des Miterlebens und nicht nur des Mitansehens umstricken. Wird aber keine solche Musik dazu gemacht, so ist es auch ganz gleichgültig, welche Klänge all diese Vorgänge begleiten: es ist jede recht, weil das bloße Dazu-ertönen, das rein sinnliche Klingen genügt, um den gewünschten Effekt hervorzubringen, der dann allerdings nie zum dramatischen vordringt, sondern im äußerlich-sensationellen stecken bleibt. Leider ist d'Alberts Musik von dieser Art; außerordentlich gewandt, genau nach bewährtem Rezept im Treffen der Stimmung, durchaus klug und zumeist mit Geschmack enge dem Szenischen angeschmiegt, — aber verdrießlich in dieser bloßen Fertigkeit, die alles Innerliche und Ergriffene verweht und in dessen buntscheckigem, aus Wagnerschen und jungitalienischen Einflüssen gemischtem Stil sogar nichts Persönliches liegt. Nirgends eine Spur jener Eigenart, die den Schöpfer der „Abreise" wert gemacht hat. Die Aufführung, unter Schalks Leitung, ist ganz vortrefflich: die Gutheil-Schoder erschütternd in ihrer gemarterten Leidenschaftlichkeit, Schmedes erfrischend in treuherzig ungeschickter Natürlichkeit, Demuth überzeugend in zwingender Brutalität. Trotzdem und trotz alles Erfolges ein betrübendes Gefühl, einen Tondichter, von dem man neue Gestaltungen in eigenster Art erwarten durfte und auf dem Gebiet des Musiklustspiels hoffentlich noch erwarten darf, jetzt auf den Wegen einer Routine zu sehen, die es ihm bald ermöglichen könnte, als fachkundiger Experte eine „Schule der Geläufigkeit im Opernkomponieren" herauszugeben. — In der Volksoper eine Neuaufführung von Heubergers „Opernball". Die Vorstellung zum größten Teil sehr hübsch: Emmy Petko als Henry sehr zierlich, Grete Freund als Hortense und Anna v. Kellersperg sehr angenehm, Herr Hofbauer ein heiter überzeugender, manchmal wohl ein wenig zu chargierter Provinzler, während Frl. Ritzinger versagt und Dr. Korte stimmlich und gesanglich unmöglich und in der Haltung bestenfalls schablonenhaft ist. Das Werk selbst dagegen reizvoller, frischer, vornehmer wirkend als je. Die geistreichste Musikkomödie dieser Art neben der „Fledermaus", funkelnd von Witz, ziervoll in der Erfindung, überschäumend von musikalischem Mutwillen. Der wertvollste Wegweiser ins Operettenland der Zukunft. Richard Specht

ZÜRICH: Es war mir nicht vergönnt, den Darbietungen der Zürcher Oper immer zu folgen Aber was ich hin und wieder hörte, trug den Stempel guter szenischer Ausarbeitung und gewissenhafter musikalischer Tätigkeit. Zum „Benefiz" des verdienten Kapellmeisters Lothar Kempter hatte man zur „Versunkenen Glocke" Heinrich Zoellners gegriffen. Wahrscheinlich in Ermangelung anderer guter und hier noch nicht gehörter neuerer Opern. Die Aufführung brachte indessen keinen Erfolg. Wie die der meisten Wagner-Epigonen, so erfuhr auch Zoellners ehrliche, aber doch nicht ganz flüssige Musik eine ziemlich laue Aufnahme. — Nach wie vor dürfen die Darstellungen Wagnerscher Tondramen als Zentrum des Spielplans gelten. In einer musikalisch durchaus tadellosen „Tristan"-Aufführung hatte man neuerdings Gelegenheit, die Bühnensicherheit und Wagnerbegabung Nanny Zoders kennen zu lernen. Die Künstlerin, die in der nächsten Spielzeit in Dresden sein wird, dürfte sich bald in Deutschland unter den Isolden vorteilhaft bemerkbar machen. Herr Merter, derzeit der einzige unter unseren Tenören, der ernstlich für solche Partieen in Betracht kommt, sang den Tristan mit viel Verständnis und Fleiß. Zur Durchführung in Spiel und Stimme fehlt es, wie bei Siegfried, an der großen Heldenbewegung und am großen Organ, eine Feststellung, mit der der künstlerische Wert der Leistung nicht herabgesetzt sein soll. Viel Freude machen unsere Anfänger: Erich Klinghammer, ein lyrischer Bariton mit schönen ausgeglichenen Stimmitteln und ausgesprochener musikalischer Begabung, Frl. von Fangh, eine Altistin, und Frl. von Farnholz, eine Koloratur-Soubrette mit selten graziösem Vortrag und ausgezeichneter gesanglicher Schulung. Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AMSTERDAM: Nach der glänzenden ersten Tournee des Sevcik-Quartetts konnte unmittelbar darauf eine zweite mit dem gleichen Erfolge stattfinden. Im ersten Konzert in Amsterdam bescherte Julius Röntgen seinen zahlreichen Freunden ein neues Werk, ein vornehmes Klavierquintett in einem Satz, das, vom Komponisten und den vier jungen Böhmen in hinreißender Weise zur Geltung gebracht wurde. Das Abschiedskonzert des Sevcik-Quartetts im Holländischen Theater brachte als Überraschung das erste Auftreten einer ganz jungen niederländischen Sängerin, Frl. Fanniella, die, im Besitz glänzender Stimmmittel, durch ihren temperamentvollen Vortrag von Liedern von Carissimi, Tournemire, Schubert und Schumann einen großen Erfolg davontrug. — Stunden reinsten Genusses brachten die Messchaert-Röntgen- und Flesch-Röntgen-Konzerte. Mit großem Erfolge konzertierten ferner Julia Culp und die alten Böhmen. — In den Abonnementskonzerten des Concertgebouw traten als Solisten auf: Hermine Bosetti — prachtvolles Organ, aber kalt lassend — und die warmblütige Pianistin Marie Panthès. — Ein neues Niederländisches Vokal-Quartett, bestehend aus den Damen van der Linde, van den Heuvel und Schierbeek, sowie den Herren van Schaik und van Oort stellte sich vor, dessen Leistungen durch größeres Einanderanpassen noch gewinnen werden. Hans Augustin

ANTWERPEN: Im Konzertsaal ging es verhältnismäßig ruhig zu. Solistenkonzerte fehlen fast ganz. Die Gesellschaft „Nieuwe Concerten" verschaffte uns den Genuß, das famose Brüsseler Quartett aufs neue zu bewundern. Ganz besonders interessierte Debussy's Quartett in G-dur, dessen letzter Satz durch orchestrale Kraft von großer Wirkung ist. Das dritte Abonnementskonzert derselben Gesellschaft bot unter der kundigen Leitung Mortelman's einen genußreichen Abend. Strauß' „Tod und Verklärung" wurde wie vor zwei Jahren dankbarst aufgenommen. In diesem Konzert begrüßte man als Klaviervirtuosin eine

alte Bekannte, Anna Falk, die, als Fräulein Mehlig vor Jahren eine Zierde der deutschen Konzertsäle, bis heute ihre bedeutende Kunst sich erhalten hat, und der der volle Theatersaal mit Recht jubelnde Anerkennung zollte.

A. Honigsheim

BASEL: Unsere letzten Symphoniekonzerte brachten unter Hermann Suters anfeuernder Leitung neben bewährtem Altem verschiedene neuere und neueste Werke. Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller", die der Komponist selbst dirigierte, fanden beim Publikum eine verständnisvolle Aufnahme, während die Wiedergabe von Bruckners „Neunter", mit ihrem langfädigen Adagio, zwar freundlich, aber mit Kopfschütteln quittiert wurde. Einen sehr starken Erfolg hatte Hugo Wolfs „Penthesilea" und ebenso Hans Hubers dritte (Heroische) Symphonie, die vor einigen Jahren hier ihre erste Aufführung erlebte. Ferner sind Charpentier's „Impressions d'Italie" zu erwähnen und eine meisterhafte Interpretation des „Till Eulenspiegel" von Strauß, dessen Werke, dank Suters intimer Vertrautheit mit ihnen, in Basel immer festeren Boden fassen. Von den mitwirkenden Solisten nenne ich neben Erika Wedekind die Herren Ernst von Dohnányi und Felix Senius. Die beiden Letztgenannten betraten zum ersten Male unser Podium, und beide wurden mit stärkstem Beifall ausgezeichnet. Zum Schlusse sei noch auf ein a cappella Konzert des Basler Gesangvereins hingewiesen, der Siegmund von Hauseggers „Requiem" für achtstimmigen Chor in den weiten Räumen unseres Münsters zu schöner Wirkung brachte.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Für sein drittes Abonnementskonzert hatte Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chore vier Bachsche Kirchenkantaten einstudiert, war aber durch Absage des durch Krankheit verhinderten Professors Messchaert gezwungen worden, mit seinem Programm noch im letzten Augenblick eine Änderung vorzunehmen, d. h. statt der zwei neueinstudierten andere, früher schon gebrachte Kantaten zu wiederholen. „Ihr werdet weinen und heulen", „Christ lag in Todesbanden", „Es erhub sich ein Streit", „Nun ist das Heil", diese vier Werke wurden gesungen, und dazwischen trug noch George Walter die Bachsche Arie „Seht, was die Liebe tut" vor. Für die treffliche Disziplin der Sängerschar legte der Erfolg des Abends ein glänzendes Zeugnis ab; so sicher fühlt sich der Dirigent seines Chores, sobald es auf früher einstudierte Bachsche Musik ankommt, daß er getrost es wagen kann, ohne neue eingehende Proben sein Programm zu ändern. Im Sopran wirkte als Solistin Anna Kaempfert, im Alt Gertrud Fischer-Maretzki mit; auf der Orgelbank saß Musikdirektor Irrgang. — Den letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle dirigierte statt des ausgebliebenen Weingartner wieder Robert Laugs. Zwischen Weingartner und der Königlichen Intendanz ist der Streit jetzt so akut geworden, daß nur noch das Schiedsgericht zwischen Recht und Unrecht zu entscheiden hat. Zu beklagen ist es, daß es dahin hat kommen können. Das Programm enthielt die „Domestica" von Richard Strauß, Webers „Freischütz"-Ouvertüre und Beethovens „Siebente". Des schwierigen Straußschen Werkes zeigte sich Laugs vollständig Herr, die verwickelte Thematik kam durchaus klar heraus. Auch die Einleitung der Beethovenschen Symphonie erfreute durch die straffe Herausarbeitung des rhythmischen Elementes. Am wenigsten gefiel mir die Webersche Ouvertüre, der es an Schwung in der Ausführung fehlte, wie denn überhaupt es Laugs an poetischer Empfindung zu mangeln scheint. Technisch als Dirigent steht er sicher seinen Mann. — Felix Nowowiejski, ein junger Musiker, der bisher viel Glück im Erobern von Konkurrenzpreisen gehabt hatte (den großen Meyerbeer-Staatspreis von 4500 Mark hat er sogar zweimal gewonnen), gab mit dem Philharmonischen Orchester, einem Männer- und Frauenchor und Frau Geller-Wolter als Solistin einen Kompositionsabend. Eine Ouverture „Polnische Brautfahrt", eine Phantasie für Orchester und Orgel, eine Symphonie in h-moll, Lieder, kleine Chöre geistlichen und weltlichen Inhalts standen auf dem Programm. Ein gewisses Geschick, wohlklingend zu setzen, soll anerkannt werden; auch als Dirigent zeigte sich der Komponist hinreichend gewandt. Dem Inhalt nach aber war nicht viel wirkliches Talent zu spüren, überall hörte man viel Bekanntes, wenig Eigenes. In der Symphonie befremdete geradezu der Mangel an thematischer Entwickelung; auch hier nichts als leeres Phrasengeklingel. — Felix Mottl dirigierte in der Philharmonie ein großes Konzert an der Spitze der Philharmoniker, die übrigens merkwürdig schwach in der Anzahl auf dem Podium saßen. Von Beethoven die „Egmont"-Ouvertüre und die Eroica, von Wagner das „Tristan"-Vorspiel mit Isoldens Liebestod und die „Tannhäuser"-Ouvertüre bildeten den Inhalt des Programms. Wer gehofft hatte, in letztgenanntem Werke den Schluß einmal ohne „Nikisch-Hörner" zu hören, wurde enttäuscht. Sonst aber zeigte sich der Dirigent als Meister des Taktstockes; Kraft und Energie des Ausdrucks, feine Nuancen im Schattieren der Dynamik wie des Zeitmaßes, Schwung, völlige Hingabe an den poetisch-musikalischen Inhalt der Tondichtungen, dabei eine männliche Schlichtheit, die sich nicht ins kleinliche Pointieren einließ, erfreuten die zahlreich erschienenen Hörer, die dem Dirigenten zum Schluß stürmische Ovationen bereiteten.

E. E. Taubert

Recht mäßig war das Programm des neunten Philharmonischen Konzerts: Arthur Nikisch kümmerte sich wieder einmal gar nicht darum, daß junge Talente das Recht haben, gehört zu werden. Er servierte uns die bekannte B-dur Symphonie von Haydn, das Tannhäuser-Bacchanal und das Meistersinger-Vorspiel und als Novität Tschaikowky's 1873 entstandene, durch Shakespeare angeregte Phantasie „Der Sturm", deren Bestes in der zweimaligen Schilderung der ruhigen Wellenbewegung des Meeres besteht, während der eigentliche Sturm schwächlich ausgefallen ist. Bei aller Verehrung für den großen Russen kann ich den „Sturm", in dem die Liebesszene zwischen Fernando und Miranda ziemlich süßlich gehalten ist, nicht gerade bedeutend finden. Nikisch hätte uns lieber die hier noch völlig unbekannte erste Symphonie Tschaikowsky's spenden sollen. Solist des Abends war der viel-

fach überschätzte Geiger Jacques Thibaud, der Bruchs erstes Konzert spielte. — Ein entschiedenes Verdienst erwarb sich die Gesellschaft der Musikfreunde, indem sie auf Berlioz' Phantastische Symphonie deren Fortsetzung, den „Lelio", hier erstmalig aufführen ließ. Unsere Leser entsinnen sich wohl, daß Richard Sternfeld im 9. Bande, S. 377 ff., für eine szenische Aufführung dieses eigentümlichen Werkes, von dem hier nur Bruchstücke durch Karl Klindworth aufgeführt worden waren, eingetreten ist und speziell seine Anregung — leider vergeblich — an Weingartner gerichtet hatte. Leider ließ sich die szenische Aufführung in der Philharmonie nicht ermöglichen. Aber auf jeden Fall war auch die konzertmäßige Aufführung eine musikalische Tat, die dem Dirigenten Oskar Fried unvergessen bleiben wird. Der wirklich ausgezeichneten Wiedergabe der Phantastischen Symphonie, die für den Dirigenten wie für das Philharmonische Orchester gleich ehrenvoll war, stand die Aufführung des „Lelio" nicht nach. Einen besonders tiefen Eindruck machte auf mich der „Geisterchor", das orchestrale Nachspiel zum „Gesang des Glücks" und teilweise die durch berauschenden Orchesterklang (mit vierhändigem Klavier) ausgezeichnete „Sturm"-Phantasie (Shakespeare), deren Zwischenspiele mir freilich zu lang vorkamen. Emanuel Reicher deklamierte zu theatralisch; der Sternsche Gesangverein löste seine nicht leichten Aufgaben durchaus trefflich; Hans Rüdiger sang den „Fischer" und den „Gesang des Glücks" sehr ausdrucksvoll; für das „Räuberlied" war der Baß von Hans Vaterhaus zu schwach. Hoffentlich hat diese Berliner Aufführung des „Lelio", die eine begeisterte Aufnahme fand, zahlreiche andere zur Folge. Wie vielleicht kein anderes Werk von Berlioz, verdient gerade der „Lelio" Beachtung; daß er das ehrwürdige Alter von fast 80 Jahren schon erreicht hat, ist ihm nicht im mindesten anzumerken. — Sehr verdienstlich war auch der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete E. T. A. Hoffmann-Abend, wenngleich die Hoffnung einiger enthusiastischen Verehrer dieses genialen Dichters, daß er auch als Komponist der heutigen Generation etwas bieten werde, nicht erfüllt worden ist. Wenig oder vielmehr gar nicht phantastisch ist nämlich der Komponist E. T. A. Hoffmann. Mozart und Haydn sind seine Leitsterne in der Klaviersonate in f-moll (Wladimir Cernikoff) und in einem Quintett für Harfe und Streichinstrumente (Käthe Böhm, Schnirlin, Mitnitzki, Breest und F. Becker). Den verhältnismäßig größten Eindruck hinterließ ein Duett aus der Oper „Undine", für deren Neubelebung bekanntlich Hans Pfitzner eingetreten ist. — Der bekannte Oratoriensänger George A. Walter (Tenor) veranstaltete mit dem Geiger und Bratschisten Daniel Herrmann (Paris) einen Bach-Abend, an dem auch einige recht weltliche Arien von Wilhelm Friedemann Bach neben Arien und Instrumentalwerken Johann Sebastians vertreten waren. Unter diesen ragte die Sonate für Flöte (Otto Rößler), Violine und Klavier (Elsa Walter-Haas) aus dem „musikalischen Opfer" hervor; die Arien waren teils mit zwei Flöten oder Violine und Flöte, teils mit Bratsche außer Klavier begleitet. — Ein populärer Abend des Böhmischen Streichquartetts brachte in ausgezeichneter Wiedergabe keine Quartette, sondern Mozarts g-moll Quintett, das Klarinetten-Quintett von Brahms (mit Oskar Schubert) und das besonders in seinen national gefärbten Mittelsätzen Eigenartiges bietende Sextett von Dvořák (mit den Herren Talich und Burian als zweitem Bratschisten, bzw. Cellisten). — Von dem ausgezeichneten Brüsseler Streichquartett wurde zwischen dem Haydnschen G-dur op. 77 und Beethovens Es-dur Quartett op. 127 eine dreisätzige Rhapsodie für Klavier (der Komponist), Violine, Bratsche und Violoncell von Paul Juon zur Uraufführung gebracht, ein Werk, das rhythmisch und harmonisch eigenartig gehalten ist, aber infolge seiner Herbheit sich nicht ohne weiteres jedem Hörer erschließt. Die Themen, besonders des zweiten Satzes, scheinen russischen, vielleicht auch nordischen Volksmelodieen entlehnt zu sein. Ihre musikalisch technische Verarbeitung zeigt den gewiegten Theoretiker. — Die ausgezeichnete Pianistin Maria Avani-Carreras hatte sich mit dem jungen Geiger Alberto Curci zusammengetan, der sich verhältnismäßig gut aus der Affäre zog. — Entschiedenes Geigentalent haben die Geschwister Rose und Franz Weltmann, doch sollte man ihnen Zeit zum Ausreifen gönnen und das Mädchen Bachs „Ciaconna" noch nicht öffentlich spielen lassen. — Vielversprechend ist auch die junge Geigerin Anna Otten; mehr Innerlichkeit ist freilich ihrem Vortrag zu wünschen. — Dem jungen Geiger Josef Meredith Rosencrantz war in der Beethovenschen sogenannten „Kreutzer-Sonate" seine Partnerin Augusta Zuckerman bedeutend überlegen; Talent hat er. Dasselbe gilt auch von Maximilian Ronis, der schon mit Ausdruck und Verstand spielt und sich neben seinem Lehrer Issay Barmas in Bachs Doppelkonzert gut behauptete. Freilich, gegen Stefi Geyer stehen alle die Genannten erheblich zurück: sie wird mit ihrem Geigenspiel überall Furore machen. In ihrem Konzert wirkte der Baritonist Kurt Lietzmann, ein verständnisvoller Sänger, mit; das noch immer im Begleiten nicht ganz zuverlässige Mozart-Orchester stand unter der Leitung des bekannten Geigers Michael Preß. — Keine Freude ist es, Brigitta Thielemann singen zu hören. Ganz verdienstvoll wäre ja an sich der Liederabend gewesen, den sie nur zeitgenössischen Berliner Komponisten widmete, wenn sie nicht gar zu ersichtlich es auf meine komponierenden kritischen Kollegen abgesehen hätte, von denen einige freilich mit beachtenswerten Liedern vertreten waren.

Wilh. Altmann

Der Pianist Dr. S. G. Rumschiysky verfügt über das nötige Rüstzeug, um sein Augenmerk ganz der Interpretation zuwenden zu können. Er ist ein intelligenter Musiker, prunkt nicht mit Kunstfertigkeit. Dafür phrasiert er sehr deutlich, ohne in Extreme zu geraten. — Hermann Viebig aber wäre es vorteilhaft gewesen, wenn er ein nach allen Richtungen reichendes Temperament gezeigt hätte. Schumanns „durchaus leidenschaftlich und phantastisch" vorzutragende C-dur Phantasie spielte er mit außergewöhnlicher Nüchternheit, ja ohne

eigentliches Verständnis für die Art des Meisters. Seine Konzertpartnerin Elise Wetzel sollte die Kritik noch nicht herausfordern. Vorerst müßte die zwar volle, aber rauhe Altstimme etwas kultiviert und der Vortrag ein wenig belebter werden. — Luise Klossegk-Müller legt zu viel Gewicht auf das reine Singen, wodurch der Ausdruck zu kurz kommt. Auch bei den dramatischsten Stellen (wie z. B. im „Erlkönig") scheint sie nur an den „Ton" zu denken. Schubert liegt ihr augenscheinlich schlecht. Bedeutend glücklicher war sie in Liedern von Franz und in einigen, leider viel zu selten gehörten Gesängen von Martin Plüddemann. — Die Sopranistin Leonore Wallner sang nur Lieder O. Vriesländers: die von O. E. Hartleben übersetzten Dichtungen A. Girauds „Pierrot Lunaire". Die Vertonungen sind interessant und äußerlich teilweise auch wirkungsvoll, aber unaufhörlich tritt die „Absicht" klar zutage; es ist keine empfundene Musik, sondern gut berechnete Tonmalerei. Weder die menschliche Stimme noch das Klavier sind für den Zweck geeignet, daher machen die Lieder sämtlich den Eindruck des Gekünstelten, Gequälten. Auch die Deklamation ist nicht immer richtig behandelt. Unwichtige Worte sind überflüssig stark betont und umgekehrt. Die Wiedergabe war rühmenswert, besonders zeichnete sich C. V. Bos am Klavier aus. — Der „Männerchor ehemaliger Schüler des Königlichen Domchors" bewährte sich wacker unter seinem Leiter H. Stöckert. Für Hegars „Walpurga" war das im Tenor mangelhafte Stimmaterial nicht ausreichend. Immerhin ist die Leistung der Sänger in Anbetracht der großen Schwierigkeiten zu loben. Der mitwirkende Violinist Alberto Curci hat viel Technik und Temperament; echte künstlerische Auffassung kam nicht zum Vorschein. — Alexander Goldenweiser ist ein äußerst tüchtiger Pianist mit zuverlässiger Technik und mit Temperament. Besonders gut gelangen ihm die fesselnden Variationen von Tschaikowsky, während Schumanns „Davidsbündlertänze" noch mehr Abwechslung bedürfen, um nicht zu langweilen.

Arthur Laser

Von jeder Kunstreproduktion ist doch wohl entschieden vor allem zu verlangen, daß sie ganz aus dem Wesen des hervorbringenden Mittels geschehe. Anderenfalls kann nichts Ganzes herauskommen. Wir dürfen (meines Erachtens) selbst dann, wenn wir einen „Meister" wie Busoni vor uns haben, nicht vergessen, daß wir gerade an eine solche Erscheinung nicht nur die höchsten, sondern mindestens doch auch instrumentell begründete Anforderungen zu stellen berechtigt sind. Bei aller Glätte, relativen großen Sicherheit, Feinheit, Kraft und „Erfühltheit" seines Spieles darf daher nicht übersehen werden, wie unklar tatsächlich an seinem ersten Klavierabend gar vieles herauskam. Mir scheint, daran war vor allem eine objektiv ungenügende Pedalbehandlung schuld. Viel zu viel verschwamm Akkordisches in anderes Akkordische. Und auch manche Passagen der rechten Hand, zumal Oktaven, waren nicht plastisch genug zu hören, weil sie viel zu fein hinhuschend gegeben wurden. Was nützt da alles sonstige Können! Ganz war die Leistung keineswegs und „wie immer, meisterlich" nach meinem Dafürhalten auf keinen Fall. — Wie aus dem Wesen des Instrumentes heraus plastisch, goldklar und doch auch eminent musikalisch gespielt werden kann, zeigte uns Wilhelm Backhaus in einer Weise, der ich unter allen von mir bisher gehörten Klavierreproduktionen die Palme reichen möchte. Was tut's denn, wenn etwa der oder jener andere noch „titanischer" oder „sensibler" fühlt? So ganz wie dieser junge Künstler spielt doch kaum einer ... Klavier. Hier paaren sich „Klavierspieler" und „Künstler" jedenfalls in fast idealem Grade. Richard Strauß dirigierte dies Konzert: schlicht, künstlerisch, sachlich, wie eben nur er dirigiert. Und seine „Burleske" strahlte in solcher Wiedergabe ihre ganze Laune und ihren Humor eigentlich schlechterdings vollkommen aus. — Ganz und gar nicht geschah dies dagegen unter den Händen von Hans Hermanns. Und auch kein blühendes, säfteschwellendes Sichregen tönte aus seinem Spiele heraus. Ein mehr trockenes, in der Kantilene flaches Spiel, aber technisch ausgezeichnet. Und auch klar, wie es sich eben — der zweite hier zu konstatierende Fall — sehr wohl auf dem Klavier erreichen läßt. — Ein Gegensatz hierzu ist anscheinend Horace Kesteven. Da ihm, obwohl er nichts weniger als kraftvoll in die Tasten greift, das Unglück zustieß, mitten im Schumann-Konzert das Reißen einer Saite des Bechstein zu erleben, läßt sich nicht recht sagen, inwieweit dies ihn etwa irritiert haben könne. Aber ich glaube, bei dieser Art des Pedaltretens muß in jedem Falle manches durcheinanderschwimmen. Als ein feiner, geläufig, wenn auch nicht immer völlig sicher, im ganzen aber etwas unbeschwingt spielender Pianist schien mir Kesteven nach den Eindrücken des Abends (er spielte noch das f-moll Konzert von Chopin) immerhin wohl anzusprechen zu sein. — Der Cellist Alfred Saal, der im Konzert von Hermanns mitwirkte, hat keine allzu edle Kantilene und erschien im Passagenwerk nicht immer auf der Höhe. Aber er spielte temperamentvoll, und ein gut Teil der Unerquicklichkeit der Passagen war sicher auf das Konto des undankbaren Kötscherschen Cellokonzertes zu setzen, einer Komposition, die als organisches oder irgendwie sprechendes Werk nicht bezeichnet werden kann. Im Händel-Konzert erging es dem Cellisten besser. — Noch zwei Komponisten bleiben mir zu erwähnen. Alexander Schwartz' Liederkompositionsabend (unter Mitwirkung von Felix Senius und Aline Sanden) zeigte uns ein wohlgeschultes Talent, dem jedoch unter 17 Liedern eigentlich nur zwei: „Es ist der Wind" und „Aufblick" als bemerkenswerte ganze Früchte gereift sind. Die anderen Lieder kamen teils über eine gewisse physiognomielose und nicht immer durchaus wählerisch hervorgebrachte Glätte nicht hinaus, teils brachte das Bestreben, apart zu sein, Gewohntem aus dem Wege zu gehen, den Tonsetzer auf nicht glückliche, nicht organisch gewachsene Einfälle. — Noch viel weniger war dieses allbeherrschende Natur- und Kunstprinzip in Busoni's sechs neuen Elegieen zu spüren, ausgenommen in dem „Intermezzo" und teilweise in Nr. 2, 5 und 6. Das erstgenannte Stück ist entschieden geistreich, flüssig und hübsch. In den anderen überwiegt aber das uferlose Spielen mit modulatorischen und harmonischen Einfällen,

ohne daß eigentlich eine künstlerisch empfindende und gestaltende Hand in ihnen zu erkennen wäre. — Sergei Kussewitzky's zweiter Orchesterabend zeigte, daß der Künstler als Stabführer doch eben über die Linie „Energie und Rhythmus" vorerst nur wenig hinauskommt. Die meisten feineren Fäden, die von einem Dirigenten zum Orchester laufen müssen, fehlen noch zumeist. Einen Fortschritt bedeutete der Abend gegen den ersten aber entschieden, namentlich in der Wiedergabe der Tschaikowsky-schen Streicherserenade. Beethoven wurde freilich mehr gespielt als ausgeschöpft. Großen Erfolg hatte der Tenorist Léonid Sobinoff in diesem Konzert: ein erstklassiger Sänger mit sehr schöner, auffallend hell gefärbter Stimme.

Alfred Schattmann

Ossip Gabrilowitsch ist ein markantes Beispiel dafür, was aus vielen unserer begabtesten jüngsten Konzertspieler hätte werden können, wenn all ihre Gaben langsam und sorgsam gepflegt und zur Reife gebracht worden wären. Aber Tag für Tag üben bis zum Überdruß, Technik und immer noch mehr Technik lautet die Devise. Und wenn sie endlich da ist, dann rasch aufs Podium, wo es vor allem Effektmachen heißt. Was man einst still und zart empfand, wird zum Gesäusel, ein kleiner agogischer Akzent wächst zum maßlosen Rubato aus, einem Pianissimo muß stets ein Fortissimo gegenüber stehen, sonst merkt's das überfütterte Publikum nicht mehr. Große Gaben, großes Können, kolossaler Aufputz und viel Geschmacklosigkeit vereinigen sich in Ossip Gabrilowitsch's Spiel. — William C. Willis spielte einzelne Partieen aus Beethovens Sonate op. 110 so, daß man sah, er hat Vortragstalent, andere, wo es rhythmisch verzwickt hergeht, so, daß man sich klar war, für tiefere derartige Probleme fehlt instinktives wie theoretisches Verständnis. Brahms' Händelvariationen paukte er maßlos herunter. — Della Thals technisches Rüstzeug ist noch recht zerbrechliche Ware. Trotzdem sie das Meiste zu vorsichtig nimmt, will vieles nicht gelingen. — Die Barthsche Madrigalvereinigung ist sehr zu loben. Die neun Damen und Herren folgen ihrem Dirigenten aufs genaueste, und singen die köstlichen alten Sachen nicht nur technisch korrekt, sondern mit offenkundiger Liebe. Etwas mehr Wohlklang wäre freilich dem Ensemble zu wünschen.

Hermann Wetzel

Theodor Heß van der Wyk hat eine angenehme weiche Tiefe, der die flache Mittellage und Höhe nicht entspricht. Sein Vortrag ist verständnisvoll, nicht ohne Temperament, aber auch nicht frei von Absonderlichkeiten. — Die Vorträge des Nordischen Vokal-Trios der Schwestern Brunhilde, Hildur und Sophie Koch zeugen von fleißiger Arbeit und musikalischer Begabung. Stimmlich überragt die Sopranistin ihre Schwestern weit, sie hätte das Zeug zu einem dramatischen Sopran.

Richard Hähn

Philippine Landshoff, eine vornehme Gesangskünstlerin, deren Atemtechnik bewundernswert ist, sang nur „Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit". Das Süße und Zarte, aber auch Leidenschaftliche und Dramatische brachte sie, wie nur eine feine weibliche Seele es vermag, gut zur Geltung. Dennoch bot der Abend mehr Belehrung als lebendigen Genuß; wir haben seit 1800 in der musikalischen Gestaltung unserer Gefühle große Fortschritte gemacht. — Wassily Sapellnikoff ist ein „natürlicher" Techniker ersten Ranges und ein männlicher Musiker. Seine „Tatzen" holen mit eminenter Treffsicherheit aus dem Instrument — der Blüthner klang im Diskant störend hölzern — wenn auch auf etwas derb-barbarische Art, ausgezeichnete Wirkungen heraus. Aber eben dies robuste Empfinden verletzt oft und läßt nur bei breit angelegten und weniger differenzierten Stellen ein freudiges Miterleben und Mitgenießen zustande kommen. — Marguerite Melville. Unmittelbarkeit des Spiels, modernes Empfinden und Unbefangenheit kennzeichnen ihre Persönlichkeit. Von den zum ersten Male gespielten Klavierstücken waren originell: das Nocturno von Henryk Melcer und die Etüde von Szymanowski. Die Sonate f-moll von Brahms war meiner Ansicht nach ein Mißgriff der sympathischen Künstlerin. — Mary Fokker war nichts weniger als unbefangen; sie spielte nervös-trübselig ihr konventionelles Klavierprogramm herunter und zeigte — zum mindesten an diesem Abend —, wie wenig sie im öffentlichen Konzertsaale am Platze ist.

Arno Nadel

BRAUNSCHWEIG: Das letzte Konzert der Hofkapelle litt unter der Absage von Lula Mysz-Gmeiner, denn ihre Stellvertreterin, Maikki Järnefelt (Helsingfors), ersetzte sie in keiner Weise. Beethovens „Pastorale" bildete aber einen würdigen, glänzenden Schluß. — In dem sechsten populären Konzert des Direktors Wegmann führte sich das Sevcik-Quartett vorteilhaft ein. — Pastor Storch-Magdeburg hielt einen interessanten Vortrag über „Robert und Clara Schumanns Brautzeit" mit eingeflochtenen Bruchstücken der damals entstandenen Werke. — Heinrich Lutter (Hannover) gewann sich namentlich durch die vorzügliche Wiedergabe der Sonate (As-dur) von Weber, der Phantasie (op. 17) von Schumann neue Verehrer.

Ernst Stier

BREMEN: Die letzten Philharmonischen Orchesterabende brachten im wesentlichen Altbekanntes in erfreulicher, unter Panzners Zauberstabe immer noch wachsender Trefflichkeit. Als seltenere Gaben sind zu erwähnen die f-moll Symphonie von Richard Strauß, eine durch Klarheit und Temperament imponierende Jugendarbeit, die aber das spätere Haupt der „Moderne" noch wenig erkennen läßt, ferner Glucks klassisch-herbe „Alceste"-Ouvertüre mit dem Weingartnerschen Schlusse und drei anmutige, aber nicht gerade bedeutende Tanzstücke aus Grétry's „Céphale et Procris" in der hübsch sitzenden Gewandung, die Mottl ihnen verliehen hat. Dagegen bescherte uns der Chor neben Brahms' herrlichem „Schicksalslied" eine interessante Neuheit in der vorher nur in Graz einmal aufgeführten Kantate „Der Tod und das Mädchen" von Otto Naumann, die sehr gefiel und dem anwesenden Verfasser ebenso lebhafte wie wohlverdiente Ehrungen eintrug. Macht sich auch ein Mißverhältnis fühlbar zwischen dem naiven Charakter der, einem Andersenschen Märchen nachgebildeten Textunterlage und dem mächtigen Apparat der musikalischen Ausdrucks-

mittel, so hinterläßt doch die edle Haltung der durchaus modernen, aber ebenso maßvollen wie warmen Tonsprache einen bedeutenden Eindruck. In der recht guten Aufführung erhielt die das Ganze tragende Sopranpartie der Mutter durch Theo Drill-Orridge eine vorzügliche Verkörperung, während Margarete Altmann-Kuntz und Anton Sistermans den kleineren Rollen der Grabfrau und des Todes charakteristische Ausprägung gaben. In den übrigen Konzerten traten als Solisten auf Eva von der Osten, deren Lorbeeren wohl vorzugsweise auf der Bühne gedeihen, Godowsky, der Beethovens G-dur Konzert in wundervoller Klarheit, aber reichlich zarten Farben spielte, und Alexander Heinemann, der durch die schöne Wärme seines Vortrags entzückte, hinter dessen Versuch, den „Archibald Douglas" mit einer von Hugo Kaun an sich recht geschickt gemachten Orchesterbegleitung vorzuführen, jedoch ein dickes Fragezeichen gehört. Glänzenden Erfolg hatte endlich unser trefflicher Konzertmeister H. Kolkmeyer mit einer ausgezeichneten Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzertes, jedenfalls eines Prüfsteins erster Ordnung. Im Verein mit David Bromberger hob derselbe Künstler ein neues, überaus günstig aufgenommenes Werk von Paul Scheinpflug aus der Taufe, eine Violinsonate (F-dur, op. 13), die einen erheblichen Fortschritt des begabten Tondichters zu größerer Geschlossenheit der Form aufweist.

Gust. Kissling

BRÜSSEL: Sylvain Dupuis hatte für das zweite Concert populaire Schumanns „Paradies und Peri", das hier so gut wie unbekannt war, gewählt. Von seiten des Orchesters und des Chors (Theaterchor) erfuhr das herrliche Werk eine vortreffliche Aufführung. Aber die Solisten — Künstler des Monnaie-Theaters — standen den zarten poetischen Ergüssen der Schumann'schen Muse ziemlich verständnislos gegenüber; am schlimmsten war die Peri. Das tat natürlich dem Werk große Einbuße. — Ysaye, dessen Konzerte jetzt im neuen Saal „Patria", der aber nur gegen 1000 Personen faßt, stattfinden, führte im dritten Konzert Schuberts „Unvollendete", und als Novität „Souvenir" von Vincent d'Indy und die vier Jugendouvertüren von R. Wagner: König Enzio, Kolumbus, Polonia und Rule Britannia auf. Das Werk von d'Indy ist, wie alle Werke dieses Komponisten, trotz des temperamentvollen Aufschwungs, gequält; man kommt zu keinem rechten Genuß. Gespielt wurden sämtliche Werke in bester Weise. Casals mit Gattin interpretierte unter großem Beifall ein neues Konzert für zwei Celli von Moor, das, in ziemlich graue Farben gehüllt, nur in dem pikanten Scherzo ansprach. Allein spielte er noch „Waldesruhe" von Dvořák. Im vierten Concert Ysaye schwang Fritz Steinbach aus Köln das Szepter. Beethovens Fünfte, Brahms' Akademische, und ein neues Werk „Variationen über ein Thema von Händel" von dem Belgier Delune — ein recht unnötiges Werk — erfuhren unter seiner straffen, temperamentvollen Leitung eine vorzügliche Wiedergabe. Als Solist wurde der Pariser Pianist Cortot — c-moll Konzert von Beethoven und symphonische Variationen von C. Franck — sehr gefeiert. — Das vierte historische Konzert Durant war Weber-Mendelssohn gewidmet. Reformations-Symphonie, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum", die Ouvertüren zu „Euryanthe" und „Freischütz" wurden in tüchtiger Weise gespielt. Das Violinkonzert von Mendelssohn hatte in Crickboom einen ausgezeichneten Vertreter. — Unter den kleinen Konzerten ist zu nennen: Konzert des Vocalquartetts Brema (sämtlich Liebesliederwalzer von Brahms, serbisches Liederspiel von Henschel), ein Konzert des beachtenswerten russischen Geigers Siccard (Orchester unter Ysaye), die Soireen des famosen Zimmer-Streichquartetts unter Mitwirkung von Clotilde Kleeberg, ein Klavierabend Dinsart, einer sehr talentierten Schülerin Degreefs, sowie Konzerte der neuen Bläservereinigung (Direktor Goosens) und des Quartetts Bosquet (Klavierquartette).

Felix Welcker

BUDAPEST: Rasch haben wir uns zur musikalischen Großstadt emporgeschwungen — von hundert Konzerten sind sechzig leer. Und ein zweites Hundert steht uns noch bevor. Wir besitzen zur Stunde immer nur noch ein kleines Konzertpublikum, und die Aufnahmefähigkeit und — Zahlkräftigkeit von nur wenigen tausend Kunstfreunden ist bald erschöpft, zumal es die Mehrzahl für shocking erachtet, ein Billet unter zehn Kronen zu benutzen. Die Philharmoniker haben freilich ihr Stammpublikum; ihre letzten beiden Konzerte waren trotz des anregungsarmen Programms — wir hörten als Novität bloß eine belanglose Suite von Sibelius — dicht besetzt, doch ein eingeschobenes außerordentliches Konzert fand nur einen halbgefüllten Saal, trotzdem Enrico Bossi, wohl der bedeutendste Orgelvirtuose der Gegenwart, zur Mitwirkung eingeladen war. Der Künstler spielte auf der neuen Prachtorgel der Musikakademie sein Konzert op. 100 und eine Serie kleinerer Stücke mit ungeahnter technischer Meisterschaft und unter stürmischesten Beifallskundgebungen. In demselben Konzert hörten wir Hugo Wolfs entzückende „Italienische Serenade" und Wagners tonbrutale Kapellmeisterouvertüre „Rule Britannia". — Mit viel äußeren Ehren hat sich das auf Anregung des um unser Musikleben hochverdienten Edmund von Mihalovich aus Professoren und Schülern der Landesmusikakademie gegründete, neue „Akademie-Orchester" in die Konzertsaison eingeführt. Wir hörten an Novitäten bisher Mozarts angebliches, neu aufgefundenes Violinkonzert — in der trefflichen Interpretation des Professors Mambriny —, des Belgiers Gilson symphonische Dichtung „Das Meer", Leo Weiners rhythmisch hochinteressante Humoreske „Im Fasching" und Elgar's geistvoll-charakteristische Orchestervariationen. — Von größeren Veranstaltungen gab es noch eine vom Regenschori Sztojanovics geleitete Aufführung von Liszts „Graner Messe" — die überhaupt zweite in Ungarn — die jedoch nur geringen Eindruck machte. — Von den kammermusikalischen Vereinigungen hat das Quartett Kemény-Schiffer seinen Zyklus beendet; wir hörten am letzten Abend ein neues Streichquartett von Leo Weiner, das diesen hochbegabten jungen Künstler fast schon in der Überreife raffiniertester Spekulation erscheinen läßt. Bei Grünfelds interessierte die Bläserserenade von Sekles und durch die

Persönlichkeit des mitwirkenden Komponisten auch Felix Weingartners Klaviersextett. Die Herren Hubay und Popper haben ihre Trioabende (mit Dohnányi, Stavenhagen und Backhaus) unter größten Ehren beendigt. — Von Instrumentalisten erfreuten uns die Geiger Ysaye und Thibaud durch zwei genußreiche, klassische Abende. Von Pianisten hörten wir Sauer, der vor kurzem mit allem äußeren Reklamepomp und reichen künstlerischen Ehren seinen 50. Klavierabend in Budapest gab, den virtuosen Tastenstürmer Backhaus und den weit genialeren Ignaz Friedman. Von Meistern und Meisterinnen der Gesangskunst ließen sich Messchaert, Selma Kurz, Julia Culp und Tilly Koenen hören. Der Schweizer Baritonist Dr. Haßler scheint eine schöne Zukunft, die sonst nicht uninteressante schwedische Diseuse Anna Norrie eine schöne Vergangenheit zu haben. Zwei anziehende Abende haben wir noch der „Société de concerts d'instruments anciens" zu danken, in deren Konzerten wir der anmutvollen Sängerin Marie Buisson gern wieder begegnet sind. Auf Registrierung der Legion konzertaler Behelligungen dürfen wir wohl verzichten. Dr. Béla Diósy

CHICAGO: Die vier Konzerte des Thomas-Orchesters, die ich in letzter Zeit besuchte, haben in mir die Überzeugung gefestigt, daß der junge, hochbegabte Leiter Friedrich Stock seine Mannen fest unter Kontrolle hat, und daß die Konzerte in ihrer gediegenen Programmaufstellung und ihrer Ausführung noch immer auf derselben Höhe wie unter Theodor Thomas stehen. Und das will viel sagen bei den akustisch so ungenügenden Verhältnissen der Halle und unter den finanziellen Schwierigkeiten, mit denen das Management der Konzerte noch immer zu kämpfen hat. Es gab eine große Reihe trefflicher Solisten, meist von auswärts. Doch auch unsere einheimischen Solisten, unter denen die zwei Konzertmeister Leopold Kramer und Ludwig Becker und der vorzügliche erste Cellist des Orchesters Bruno Steindel am meisten in Betracht kommen, lassen in bezug auf vollendetes, künstlerisch fein durchdachtes Spiel nichts zu wünschen übrig. Die Novität, die das Orchester in einem der Dezemberkonzerte brachte, die Symphonie No. 1 in e-moll von Sibelius, war hochinteressant durch den wunderbaren Farbenschmelz der Orchesterbehandlung, in der Sibelius Meister ist. Der wehmütig ernst gestimmte, national finnländische Klageton, der die anderen, bekannteren Werke desselben Komponisten charakterisiert, geht auch durch dieses Werk, obwohl stellenweis kräftigster Klimax die Elegie unterbricht. Im Finale ertönt nach einem sehr eigenartigen Thema der Holzbläser, das mit dumpfem Paukenwirbel begleitet ist, ein kräftig kriegerischer Ton, gleich einer Jubelfanfare, dem ein herrliches Cantabile espressivo folgt, das von den Streichern (sulG) unisono gespielt wird und sehr effektvoll wirkt. Das wehmütige Originalthema der Soloklarinette im ersten Satz ertönt wieder, wie eine Resignation des unterdrückten Volksgeistes; der Schluß mit kräftigem Ausklang ist hoffnungsreich und energievoll. Das Werk, 1899 verfaßt, wurde mit großem Beifall hier aufgenommen und ganz vorzüglich gespielt. — Es geht ein opernfreundlicher Luftzug durch unsre Stadt, ein Zeichen, daß wir der Wirklichkeit eines stabilen Opernensembles im Sinne der deutschen Städte nicht mehr fern sind. Eins der besten Opernhäuser der Welt, unser großes Auditorium, steht dafür zur Verfügung. Das Haus ist von der Vaudevilleluft, die seit Beginn der Saison dort wehte, gereinigt und wird wieder für große Aufführungen reserviert. Conried's Opernensemble von New York gastiert leider nur eine Woche hier (im April), doch hatten wir mehrere italienische Truppen hier, auch versuchsweise eine große englische Operngesellschaft. Es geht also vorwärts.

Eugen Käuffer

DORTMUND: Das dritte Musikvereins-Konzert unter Prof. Janssen interessierte durch die F-dur Symphonie von Tschaikowsky und die Fantasia Sinfonica von Renzo Bossi, dem 23jährigen Sohne von Enrico Bossi. An Chorwerken kamen zu stimmungsreicher Aufführung Brahms' „Schicksalslied" und Volbachs Ballade „Vom Pagen und der Königstochter". Solistisch wirkten mit Johanna Dietz (Frankfurt) und Rudolf Jaeger (Dresden), der mit glanzvollem, sieghaftem Tenor Walthers Preislied und die Gralserzählung zu hinreißendem Vortrag brachte. — Henri Marteau dirigierte in einem Symphonie-Konzert eine Jugendsymphonie Mozarts und eine von ihm für zwei Geigen und Orchester eingerichtete Serenade von Sinding, geistvoll ausgeführt von Schmidt-Reinecke und Dr. Bülau, einem Schüler Marteaus, der sich mit dem Violinkonzert von Brahms als gediegener und talentvoller Künstler einführte. In unvergleichlicher Ausführung, mit nobler Künstlerschaft und geistreicher Überlegenheit spielte Marteau Bruchs g-moll Konzert, und durch den bestrickenden Vortrag einer Reihe anziehender Lieder von Schubert, Humperdinck, P. A. Schulz u. a. erschloß Mary Münchhoff sich auch die tonfremdesten Herzen. — Eugen d'Albert dirigierte ein Konzert eigner Werke, darunter die tieftragische „Kain"-Ouvertüre und das prickelnde „Improvisator"-Vorspiel. Sein Cello-Konzert vermochte, trotz des intelligenten Vortrags von Hugo Becker, nur zu interessieren. Unübertrefflich bewährte er sich dagegen wieder als ausübender Klaviermeister. Hermine d'Albert sang mit hingebender Wärme einige Lieder ihres Gatten. — Hervorragend war ein Klavierabend von Tala Neuhaus mit Werken von Brahms, Chopin, Liszt und den mit Prof. Janssen gespielten Variationen für zwei Klaviere von Schumann. — In Hüttners Solistenkonzert sang Eva Leßmann in vornehmer Art und feinsinniger Gefühlswärme eine Reihe intimer Lieder neuer Meister. — Eine Bravourleistung war die Wiedergabe des d'Albertschen E-dur Konzertes seitens der hochtalentierten Pianistin Ella Jonas. Mit jugendlicher Frische dirigierte Prof. Gernsheim seine viersätzige „Mirjam"-Symphonie, die, motivisch an alte Ritualgesänge erinnernd, eine glänzende Aufnahme fand. In die Orchesterdirektion der Konzerte teilten sich Hüttner und Janssen.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im fünften Symphoniekonzert der Serie A fand die Orchesternenheit „Karneval" von dem aus unserer Stadt stammen-

den und gegenwärtig am Altenburger Hoftheater als Kapellmeister wirkenden Theodor Blumer jun. eine sehr freundliche Aufnahme, die das frische, warmblütige und effektvolle Werk wohl verdiente. — Im letzten Philharmonischen Konzert lernte man als Gesangssolisten den lyrischen Tenor der Münchener Hofoper Jean Buysson kennen und schätzen. Neben ihm errang sich die Cellistin Marguerita Caponsacchi lebhaften Beifall. Richard Wagners Jugendouvertüre „Polonia" dagegen erschien als die schwächste der neu aufgefundenen Ouvertüren und wurde sanft abgelehnt, obwohl Kapellmeister Olsen mit seinem Orchester sich die größte Mühe damit gaben. — Von den Solistenkonzerten der letzten Zeit war das weitaus bedeutendste der Klavierabend von Ignaz Friedman, der ein Riesenprogramm mit ebensoviel Virtuosität als künstlerischem Ernst erledigte und sich in Anschlag und Auffassung als ein ganz hervorragender Pianist erwies. — Ein sehr guter, besonders in seiner Pedalbehandlung eigenartiger Klavierspieler ist Boris Kamtschatoff, doch mangelt es ihm noch an Innerlichkeit der Empfindung und Reife der Auffassung, während Joseph Sliwinski diese Eigenschaften in vollem Maße besitzt und auch technisch auf einer hohen Stufe steht. Ein Lieder- und Duettenabend der Damen Luise Ottermann und Doris Walde gestaltete sich sehr genußreich, da sich hier zwei vortreffliche Gesangskünstlerinnen zu ernstem Tun vereinigt hatten. — Den siebzigsten Geburtstag des hier seit dreißig Jahren schaffenden Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen beging der Kreis seiner Verehrer durch ein großes Konzert, in dem lediglich Kompositionen aus seiner Feder zu Gehör kamen. Sie alle mußten auch den Widerstrebenden davon überzeugen, daß dieser Komponist eine weit höhere Würdigung verdient, als sie ihm bisher zuteil wurde. Ist es doch leider Tatsache, daß viele seiner groß angelegten, durch reiche Melodik ebenso wie durch klaren Bau und charakteristische Eigenschaften ausgezeichneten Kompositionen noch nicht einmal einen Verleger gefunden haben, während Tausende von geringwertigen, halb dilettantenhaften Arbeiten kleiner Geister längst aller Welt zugänglich gemacht sind. Aus dem reichen Programm des Abends, der dem greisen Meister laute und herzliche Ehrungen einbrachte, seien vor allem die „Frühlingssymphonie" sowie die Ouvertüre und Schlußszene aus der einaktigen Oper „Die Paria" hervorgehoben. Um die Aufführung der Werke machten sich die Herren Häntzsch und Nüßle (Bariton bzw. Baß), Otto Wunderlich (Violine), Lehmann-Osten mit seinem Chor sowie Musikdirektor Helbig verdient. Dieser brachte mit der ihm unterstehenden Kapelle des Königlich Sächsischen Schützenregiments den orchestralen Teil des Abends in höchst lobenswerter Weise zur Geltung und bewährte sich mit der Leitung des Opernfragments als ein Dirigent von Temperament und großer Sicherheit. Es bleibt nur zu hoffen, daß der mit diesem Konzerte gegebene Hinweis auf das reiche und reife Schaffen des Meisters Schulz-Beuthen in Zukunft auch die gewünschte Wirkung tun wird. Oder soll sich an ihm wieder einmal das bittere Wort bewahrheiten, daß ein deutscher Künstler erst sterben muß, ehe man ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt? — Im Aschermittwochskonzert gelangte Liszts „Faustsymphonie", die uns heute als ein klassisches Werk erscheint, mit Herrn Grosch als Solotenoristen zur Aufführung. Instrumentalsolist war Eugen d'Albert, der lediglich eigene Kompositionen mit großem Erfolge spielte. — Hans Neumann erwarb sich mit einem Soloabend, den er im Verein mit dem trefflichen Pianisten Karl Fehling gab, aufs neue den Ruf eines hochbegabten, echt musikalischen Geigenvirtuosen. Wilhelm Backhaus und Tilly Koenen erzielten mit ihren Konzerten wohlverdiente große Erfolge, und auch die beiden Dresdner Künstler Percy Sherwood (Klavier) und Joh. Smith (Cello) durften mit ihrem gemeinsamen Konzert ein sehr günstiges Ergebnis verzeichnen. F. A. Geißler

ESSEN: Der Musikverein führte in seinem vierten Konzert unter Prof. Witte Woyrschs „Totentanz" auf, in dem ein großes Thema leider in unrechte Hände gekommen ist. Ludwig Hess und Felix v. Kraus ließen die Leere dieser nachempfundenen Musik einigermaßen übersehen. Der Chor sang seine leichteren Sätze gut, bei den komplizierten haperte es, wie auch der Vortrag der feineren Schattierungen ermangelte. — Vom Frauenchor war Ludwig Wüllner zu seinem Hugo Wolf-Abend geladen, zu dem er geistliche Gesänge beisteuerte, die Wolf nach Gedichten von Eichendorff geschrieben hat. Sie sind für gemischten Chor komponiert und waren vom Leiter des Chors, G. E. Olsner, für Frauenchor bearbeitet. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Willem Mengelberg, der seither nur den Freitagskonzerten des Museums vorgestanden, trat jüngst auch einmal an die Spitze des Sonntagsorchesters und hat auch dieser andern Körperschaft den Stempel seines aufs Frische, Gesunde und besonders rhythmisch Ausdrucksvolle zielenden Wesens rasch aufgeprägt. Als Solist wirkte diesmal Alexander Siloti mit seinem wundervoll gereiften, ernsten Klavierspiel. Im vorhergegangenen Freitagskonzert hatte sich der ebenfalls schon bekannte Cellist Pablo Casals in Dvořak's bedeutendem Konzert für Violoncello großen, gerechtfertigten Beifall ausgewirkt. — Casal's deutscher Kollege Julius Klengel machte sich durch sein Mitwirken an einem Museums-Kammermusikabend verdient; ein bei diesem Anlaß vorgeführtes Streichquartett op. 10 von O. Novacek ließen die Hörer achtungsvoll passieren, ohne tiefere Neigung zu bekunden. — Ähnlich erging es diesmal einer Neuheit der Hockschen Kammermusikvereinigung, einem Klavierquintett von Edgar Stillman-Kelley. — Stärker haftete der Eindruck eines Quartettabends der Herren Rebner, Davisson, Natterer und Hegar, die nichts Neues mitbrachten, aber höchst gehaltvolles Altes, darunter ein Werk wie das 127. von Beethoven (Es-dur Quartett), grundgediegen wieder aufzuschließen wußten. — Eines fünften Opernhaus-Symphoniekonzerts gedenken wir, weil sich hier bei der Aufführung von Rimsky-Korssakow's Orchesterdichtung „Antar" wieder einmal die auffallende, recht beklagenswerte Anteillosigkeit zeigte, mit der unser hiesiges Publikum dem so ungemein

interessanten und poesievollen russischen Tonschöpfer gegenübersteht. Man taute erst auf, als der hier schon bestens eingeführte Raoul Pugno sich an den Flügel setzte, den er allerdings wieder brillant meisterte. — Auch ein paar neue Erscheinungen auf anderen Konzertpodien wären zu erwähnen, so die Sängerin Frl. Yung aus München und der englische Pianist R. Thynne, beide noch im Werden, aber augenscheinlich auf gutem Wege, und die Gesangskünstlerinnen M. Lumnitzer und D. Pollitz, diese, weil sie auch den Duettgesang nicht uneben kultivieren und damit manch liebenswürdige kleine Tonschöpfung, wofür der Modegeschmack augenblicklich nicht viel übrig hat, wieder einmal in Vormerk bringen. — Glänzend gelang dem „Museum" sein zehnter Freitags-Orchesterabend, an dem Brahms' vierte Symphonie, „Tod und Verklärung" von Strauß und Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" aufs neue an uns vorüberzogen, letzteres mit Ludwig Wüllner als innigbeseeltem Sprecher. Aber noch höher in der Bedeutung ist vielleicht ein zweiter, äußerlich weniger ausgiebiger Abend desselben Instituts einzuschätzen, an dem uns endlich einmal der Wunsch erfüllt ward, Bachs „Wohltemperiertes Klavier" vom Konzertpodium herab zu vernehmen. Siloti, der Russe, spielte daraus zwei Präludien und Fugen und darf stolz sein auf diese Pioniertat für ein auserlesenes Werk deutscher Tonkunst, das bisher von so vielen nur als ein gediegener Turnapparat für Geist und Finger angesehen war. — In dem wie immer sehr abwechslungsvollen Programm, mit dem der Sängerchor des Lehrervereins bei seinem jüngsten Konzert auftrat, wurde die Aufmerksamkeit durch eine Neuheit „Die wilde Jagd" von Rudolf Buck ungewöhnlich gefesselt; die kräftige Eigenart der Komposition und die brillante Ausführung durch Prof. Fleisch und seine feingeschulte Sängerschar machten so viel Eindruck, daß das Stück da capo gegeben werden mußte. Vortrefflich hat sich auch eine neue Pianistin hier eingeführt: Germaine Arnaud aus Paris, die bei ihren blutjungen Jahren z. B. schon der Beethovenschen Appassionata solche bedeutende Wirkungen abgewinnen konnte, während ihr Instrumentalkollege Paul Goldschmidt in dem von ihm veranstalteten Abend sein ansehnliches Talent durch ein Übermaß physischer Kraftentwicklung mehr verschleierte als dartat. Hans Pfeilschmidt

GENF: Im sechsten Abonnementskonzert unter Leitung von Bernhard Stavenhagen wurde zuerst die Leonorenouvertüre No. 3 gespielt; dann folgte Liszt's Es-dur Konzert (Frl. Bogel). Den Beschluß bildete die Eroika. — Das siebente Abonnementskonzert bot folgendes Programm: Bruchstücke aus „Der fliegende Holländer"; Ouvertüre zu „Tannhäuser"; Wotan's Abschied; Fragmente aus „Parsifal". Der Solist des Abends war der Baritonist Louis de la Cruz-Fröhlich aus Paris. Das inhaltsvolle Programm, von Stavenhagen dirigiert, unter dem das Orchester sämtliche technischen Schwierigkeiten mit bravouröser Virtuosität bewältigte, wurde stürmisch applaudiert. — Prof. M. Behrens gab einen Klavierabend; auf dem Programm standen Werke von Bach-Busoni, Beethoven, Stavenhagen, Schumann und Liszt. Sein temperamentvoller Vortrag fand dankbare Aufnahme. — In seinem dritten Konzert bot das Genfer Quartett ein Streichquartett von Borodine, das f-moll Trio von Dvořàk und Schuberts Forellenquintett. Prof. E. Monod hatte in den beiden letzten Nummern den pianistischen Teil übernommen.
Prof. H. Kling

HAAG: Auch in dieser Saison üben die Konzerte des Residenz-Orchesters (Dirigent: Henri Viotta) und die des Amsterdamschen Orchesters (Dirigent: Willem Mengelberg) die größte Anziehungskraft aus. Das Programm des Residenz-Orchesters unter André Spoor's Leitung enthielt ausschließlich Werke französischer Komponisten: Bizet (Suite Roma), Lalo (Rhapsodie norvégienne), Marche militaire française aus Saint-Saëns' „Suite algérienne". Der Violoncellist Charles Isterdael spielte u. a. Saint-Saëns' Konzert. — Unter Henri Viotta's Leitung: Goldmark (Symphonie op. 26), Saint-Saëns (La jeunesse d'Hercule), Tschaikowsky (Symphonie op. 36), Brahms (Variationen über ein Thema von Haydn), Haydn (Symphonie No. 12 in G), Rossini (Tell-Ouverture), Delibes (Balletmusik aus „Sylvia"), Grieg (Elegische Melodieen), Beethoven (Symphonie No. 4), Strauß (Don Juan). Als Solisten traten auf: Marcella Pregi; der Großherzoglich badische Hofopernsänger J. van Gorkom sang u. a. Wotans Abschied und Feuerzauber und Lieder von Strauß und Schillings; der Violinist Oscar Bach aus Brüssel spielte Vieuxtemps' Konzert No. 4 in d. Durch Abwesenheit war ich verhindert, das Konzert zu besuchen, in dem Ernst von Dohnanyi auftrat. Als Virtuose und als Komponist erzielte er einen glänzenden Erfolg mit Brahms' Klavierkonzert No. 2 und mit seinen Stücken „Humoreske", „Marsch", „Pastorale", „Introduction und Fuge". — In Willem Mengelberg besitzt Niederland einen Orchesterdirigenten allerersten Ranges. Er versteht, seine Künstlerschar außergewöhnlich zu inspirieren und erzielt darum auch außergewöhnliche Resultate. Er brachte u. a. auch die anmutige „Rosamundenmusik" von Schubert, Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Liszts „Faust-Symphonie". Noch niemals habe ich dieses Werk so prachtvoll aufführen hören, als unter Mengelbergs glutvoller Leitung. Auch der Männergesangverein „Richard Hol" wurde inspiriert und löste seine Aufgabe glänzend. Auch in der Wiedergabe von Brahms' zweiter Symphonie, Joachims „Lustspiel-Ouvertüre" und Richard Strauß' „Don Quixote", offenbarte sich Mengelbergs großes Talent. Dirigent und Orchester ernteten stürmischen Beifall. Es kamen ferner zur Vorführung César Francks Symphonie in d, Max Regers op. 100, Griegs „Peer Gynt"-Suite, Liszts „Les Préludes." Mitwirkende Solisten in diesen Konzerten waren: der Violinvirtuose Carl Flesch (Beethovens Konzert mit den Joachimschen Kadenzen); Hermine Bosetti exzellierte in der Arie der Constanze aus der „Entführung", riß aber das Publikum zur Begeisterung hin mit dem Vortrage von Liedern von Wolf und Cornelius. Die Klaviervirtuosin Marie Panthès spielte u. a. Moor's Konzert in Des. — Im Konzert des Utrechtschen Palestrinachores (Dirigent:

H. Cuypers) hörte man Kyrie, Gloria und Sanctus aus Palestrina's Messe „Papae Marcelli", „Hodie Christus natus est" von L. Marenzio, und zwei Altdeutsche Weihnachtslieder. Der Organist H. Secrève spielte Stücke von Bach und Rheinberger. — Der Akademische Chor aus Amsterdam (Dirigent: Anton Averkamp) brachte ein schönes Programm: Palestrina (Sanctus; Benedictus), Leo Haßler (Agnus Dei), M. Ingegneri (Tenebrae factae sunt), Bruckner (Ave Maria), weltliche Gesänge von Joh. Eccard, ein Alt-niederländisches Lied „Hans und Grete", ferner Kompositionen von Hellinck, Brahms und Robert Kahn. Otto Wernicke

HAMBURG: Das 9. Philharmonische Konzert gab unserer „Philharmonie", die sich lange genug gegen Wagner — und nicht nur gegen ihn, sondern gegen alles, was Fortschritt heißt, — gesträubt hat, die vielleicht innerlich auch heute noch unversöhnt der Entwicklung der Dinge gegenübersteht und nur aus praktischen Gründen sich zu einiger Nachgiebigkeit bereitfinden läßt, Anlaß zu einem Wagner-Gedenkkonzert. Man fiel dabei von einem Extrem ins andere: fünf große Wagnersche Ouvertüren und Vorspiele, außerdem noch das Siegfriedidyll, die Trauermusik aus „Götterdämmerung" und Liebestod waren entschieden zu viel für einen Abend. Außerdem mußten die so verschieden gearteten Werke sich in dieser Zusammensetzung des Programms direkt erdrücken. Unmittelbar nach der Ekstase der „Tannhäuser"-Ouvertüre ist es eben ganz unmöglich, sich innerlich auf den ätherischen Glanz des „Lohengrin"-Vorspiels einzurichten. Und zwischen dem Zyklopenbau des „Meistersinger"-Vorspiels und dem heroischen Pathos der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" ist kein Platz für das Siegfriedidyll. Die Aufführung der Werke bewies, daß Max Fiedler sich im Laufe der Jahre dem inneren Wesen Wagnerscher Kunst zwar genähert hat, aber daß er doch noch nicht eine eigne Sprache spricht, wenn er Wagner dirigiert. Er hat den Dialekt gut angenommen. Aber es ist eben Dialekt. Das 10. Konzert, das unter der Mitwirkung der Singakademie stattfand, leitete Prof. Barth. Es brachte zunächst einmal Brahms und zwar ziemlich philiströse Wiedergaben von „Naenie" und „Gesang der Parzen". Die zweite Abteilung des Konzertes wurde mit einer wesentlich höher stehenden Aufführung von Schumanns „Manfred" ausgefüllt, an dessen ergreifender Wirkung nicht nur Dr. Ludwig Wüllner als genialer Interpret der Byronschen Dichtung, sondern auch das unter Barths Leitung sehr feinsinnig spielende Orchester und eine respektable Chorleistung ihren Anteil hatten. — Das vornehmste einheimische Quartett, das Bandler-Quartett, hatte sich zu seinem letzten Abend in dieser Saison der Mitwirkung des ausgezeichneten Klarinettisten Richard Gräfe versichert und brachte mit ihm Mozarts köstliches Klarinetten-Quintett in A-dur in einer so tonschönen als stilistisch echten Ausführung zu Gehör; unter solchem Beifall, daß man eigentlich das ganze Werk hätte da capo spielen können. Weniger glücklich schnitt die Korporation mit einer klanglich noch nicht recht ausgeglichenen Wiedergabe von Brahms' c-moll Quartett ab. — Julius Laubes alljährliches Benefiz brachte diesmal dem vorzüglichen Dirigenten, dem Hamburg so außerordentlich viel zu verdanken hat, ganz besondere Ehrungen, da es sich um das Abschiedsbenefiz des Künstlers handelte. In seiner schlichten und ehrlichen künstlerischen Weise, der ein wirklich großer Zug nicht abgesprochen werden kann, dirigierte Laube die 2. Beethovensche Symphonie, die Trauermusik aus „Götterdämmerung" und die Ouvertüren „Rule Britannia" von Wagner und „1812" von Tschaikowsky. Als Solisten wirkten die Cellistin Eugenie Stoltz aus Berlin mit, die vielleicht stärkeren Erfolg erzielt hätte, wenn sie sich eine weniger undankbare Komposition als Eugen d'Alberts doch recht brüchiges Cellokonzert ausgesucht hätte, und Elsa Laube, die begabte, am Bremer Stadttheater wirkende Tochter Laubes. Mit hübsch pointierten Vorträgen wußte die Sängerin, die namentlich auf dem Gebiete des Heiteren und Anmutigen Meisterin ist, sich die Gunst der Zuhörerschaft im Fluge zu erobern. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das Programm des sechsten Bachvereinskonzertes enthielt die beiden in gewissem Sinne gegensätzlichen Werke: die „Dante"-Symphonie von Liszt und die „Fantastische" von Berlioz, die unter Philipp Wolfrums geistvoller und anfeuernder Leitung vom riesigen Instrumentalkörper vorzüglich gespielt wurden. Der Frauenchor, hinter einem Gazevorhang vor der Orgel etwas erhöht plaziert und wie das Orchester dem Publikum nicht sichtbar, bot im Magnifikat inbezug auf Reinheit und Gestaltungskraft eine tiefergreifende Leistung. Im siebenten Konzert entzückte das Künstlerpaar Dr. Felix von Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne durch Lieder und Duette von Schubert, Brahms, Liszt, Wolf und Weber. Dr. Wolfrum sang mit am Bechstein-Flügel. Das achte Konzert, auf den romantischen Ton gestimmt, gab dem vielumstrittenen Tondichter Hans Pfitzner Gelegenheit zu beweisen, daß er in musikalischen Dingen „etwas zu sagen habe"; er dirigierte seine „Christelflein"-Ouvertüre und einen Abschnitt aus der Musik zum „Käthchen von Heilbronn". Martha Schauer-Bergmann (Breslau) imponierte in zwei Arien (aus „Euryanthe" und „Oberon") durch ihre sieghafte Stimme und ihre großzügige Art der Darbietung. Das Konzert wurde mit Beethovens „Vierter" eröffnet. Im neunten legitimierte sich Anna Hirzel mit dem B-dur-Konzert von Brahms als phänomenale Pianistin, und Siegmund v. Hausegger bewährte sich in seinem längst gewürdigten „Wieland der Schmied" als temperamentvoller Orchesterdirigent. Schuberts „Unvollendete", in kaum zu überbietender Art interpretiert, und Wagners Jugendwerk „Columbus"-Ouvertüre, zur Erinnerung an den 25. Todestag des Meisters ins Programm aufgenommen, umrahmten das neunte Konzert. — Die trefflichen Kammermusikkonzerte von O. Seelig fanden durch die Münchener und das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M., das ausschließlich Beethoven'sche Werke und unter diesen das Septett opus 20 zu Gehör brachte, ihren Abschluß. Das neue Heidelberger Trio: Paul Stoye (Klavier), Max Post (Violine) und Richard Post (Violoncello) führte sich u. a. mit dem H-dur-Trio Op. 8 von

Brahms und dem B-dur-Trio von Schubert vielversprechend ein. In der „Musikalischen Gesellschaft" erwarben sich durch die Vorführung von Sonaten alter Meister (Corelli, dall' Abaco, Händel, Buxtehude und J. S. Bach) Anna Ballio (Violoncello) und die Herren Porges (Violine) und Hasse (Klavier) großes Verdienst. Solisten-, Kirchen- und Männerchor-Konzerte füllten die noch freien Abende aus.

Karl Aug. Krauss

KASSEL: Das Januar-Konzert der Königlichen Kapelle unter Dr. Beier bot außer einer Haydn-Symphonie eine in B von Ruderff, die trotz mancher Vorzüge und Schönheiten einen tieferen Eindruck nicht hinterließ. Begeisterung weckte Stavenhagen mit Liszts Es-dur Konzert und Schumanns Papillons. Innerhalb einer Woche kamen Mendelssohns „Elias" und „Paulus" zu Gehör, jener durch den Philharmonischen Chor (Dirigent Nagel), dieser durch den Oratorienverein (Dirigent Hallwachs), beide in chorischer wie solistischer Hinsicht höchst lobenswert und wirkungsvoll. Die Herren Kase und Koegel und die Damen Stronck-Kappel und Funck wirkten im „Elias", Frau Grumbacher-de Jong, Frau Hallwachs und die Herren Eweyk und Reimers im „Paulus". Eine wertvolle Novität bot der Lehrergesangverein zur Feier seines 25jährigen Bestehens mit Zöllners „Bonifacius". Der Chor stand auf voller Höhe und wurde durch gute Solisten: Walther Soomer und Martha Schauer-Bergmann, die außerdem die Ozean-Arie aus „Oberon" trefflichst sang, bestens unterstützt. — Von Virtuosen hatte den denkbar größten Erfolg Burmester, dessen Begleiter Schmidt-Badekow gleichfalls viel Beifall erntete. Mit Meister Wüllner im Bunde traten hier zuerst auf Elly Ney und Herr Marneff. Die Leistungen der Pianistin waren interessant, aber ungleich im Wert, die des Cellisten ausgezeichnet durch Tonschönheit und Akkuratesse. Ihr altes Renommee befestigten in einem gut besuchten Konzerte die Geigerin Minna Rode und die Pianistin E. von Binzer.

Dr. Brede

KÖLN: Hauptstücke im neunten Gürzenich-Konzert waren zwei Beethovensche Werke: die von Fritz Steinbach eindrucksvoll interpretierte siebente Symphonie und das Violinkonzert D-dur, für das Alfred Wittenberg mit seiner bedeutenden Technik, seinem warmen großen Tone und seiner aller unzeitigen Tüftelei abholden, geläuterten Auffassung höchst erfolgreich eintrat. Dann freuten wir uns, Bernhard Scholz von Frankfurt in voller Frische seine symphonische Phantasie „Malinconia" vorführen zu sehen, eine ideenschöne, in drei Abschnitte zerfallende Tonschöpfung, deren vornehme und wohllautreiche Art bedauern lassen kann, daß Scholz in diskreter Selbstbeschränkung dem Werke einen größeren Umfang nicht geben wollte. Dem Titel entsprechend, sind es vorwiegend Gedanken schwermütiger Natur, die uns in warmherziger, schlichter Beredsamkeit vielerlei sagen und denen der Meister in einer stimmungsreichen, die Instrumente ohne alle moderne Anwandlungen außerordentlich gewählt behandelnden Tonsprache edlen Ausdruck gibt. Echte, reine Musik. Das Gürzenichpublikum spendete starken Beifall und rief Scholz mehrmals hervor. Dann hörte man Vincent d'Indy's symphonische Variationen „Istar". Ich vermag eine wirkliche musikalische Illustrierung der betreffenden Momente des alten babylonisch-assyrischen Heldengedichts Izdubar in diesen Variationen nicht zu erblicken, also die Lösung der von dem allbekannten Tonsetzer übernommenen Aufgabe nicht als gelungen zu betrachten. Die Erfindung d'Indy's reichte nicht aus, und so finden wir, da er als schaffender Musiker unsere Phantasie zu wenig unterstützt, die einzelnen Bilder oder Geschehnisse nicht genügend glaubhaft geschildert. Natürlich bringt d'Indy manches interessante Detail, und hervorragende klangliche Reize erzeugt namentlich seine virtuose Instrumentation. Unser Publikum traf an diesem Abend ein zweitesmal das Richtige, indem es dieses Werk, dem Steinbach und das Orchester alle möglichen Chancen geboten hatten, recht kühl aufnahm. — Nun aber eine Frage. Wo blieb denn Richard Wagner in diesem (am 18. Februar abgehaltenen) Konzert, er, dessen 25. Todestag die ganze musikalische Welt durch Aufführungen ehrende Rechnung trug? Wagner, von dem in diesen Abonnementskonzerten im Laufe langer Jahre so viel, und so oft gänzlich deplaziert, Opernbruchstücke gebracht wurden, mit dessen Ouvertüren man sonst so gern die Programme bereichert?! Dem Sänger X oder der Sängerin Y zuliebe ließ man sich doch immer ohne Murren bereit finden, Szenen und Duette Wagnerscher Werke aus dem Bühnenrahmen weg in den Konzertsaal zu zerren. Wollte die Konzertgesellschaft durch die auffällige Wagner-Abstinenz gerade im Anschlusse an den jetzigen Gedenktag der Einsicht, daß man dem dramatischen Tonsetzer im Gürzenich allzu oft tönendes Unrecht getan hat, zerknirscht schweigenden Ausdruck geben? — In der Musikalischen Gesellschaft holte sich Ruth Waldauer aus Mobile einen durchaus berechtigten starken Erfolg, indem sie Arien und Lieder mit sehr schöner, bestgeschulter Sopranstimme höchst geschmackvoll vortrug. Auch der Heidelberger Geiger Friedrich Porges erzielte mit Bachs g-moll-Konzert, das Arnold Krögel mit dem Streichorchester der Gesellschaft feinfühlig begleitete, und mit Tartini's g-moll-Sonate vorwiegend günstige Eindrücke. — Der noch junge Cellist Percy Such aus London setzte das Auditorium in Erstaunen durch seine im ersten Satze von Davidoffs wenig originellem a-moll-Konzert betätigte seltene Technik, dann durch seine edle Kantilene bei der Bruchschen Canzone und die hier wie bei Fitzenhagens Perpetuum mobile dargetane vielseitige Virtuosität. — Lebhaft interessieren konnte der Pianist H. Stennebruggen von Straßburg, der bei der Wiedergabe von Saint-Saëns' c-moll-Konzert, Chopins cis-moll-Nocturne und Barkarole und Liszts Tarantelle eine schöne Sicherheit und Glätte der technischen Ausgestaltung, aber nicht immer die vollgenügende Kraftentfaltung und nicht viel Wärme des Empfindens beobachten ließ. Unter Fritz Steinbach gelangte der orchestrale Part zu wirkungsvoller Ausprägung. — Durch die bedeutsame Eigenart ihres Vortrags und die geschickte Behandlung ihrer Stimme begeisterte Lola Barnay aus Berlin zumal mit dem Liede „Schnee" des Schweden Lie die Hörer in außer-

gewöhnlichem Maße. — Dann lernte man in L. Delune aus Paris einen trefflichen Pianisten kennen, der nur in der Wahl seiner eigenen schwachen Violinsonate einigermaßen unvorsichtig war. Deren Geigenpart sowie kleinere Stücke hatten übrigens in Silvio Floresco einen wenig bedeutenden und noch weniger interessierenden Vertreter gefunden. — Das Gürzenich-Quartett brachte bei seinem siebenten Kammermusikabend Beethovens F-dur-Quartett und Haydns d-moll-Quartett in wundervollem Zusammenspiel und stilreinster Ausführung aller Gedankenphasen zu sehr genußreicher Veranschaulichung. Ein erstmalig gehörtes Quartett a-moll von Ernst Toch sprach mehr vermöge guter Arbeit als durch Werte der Empfindung an, die eine prägnante musikalische Physiognomie nicht erkennen läßt. Im dritten Satze glaubte man Tschaikowsky zu hören. Am achten Abend der Vereinigung, dem letzten der Saison, hinterließ die ausgezeichnete Wiedergabe dreier Beethoven-Werke: der Quartette D-dur und cis-moll sowie des Klaviertrios Es-dur, bei dem Hedwig Meyer höchst verdienstlich mitwirkte, Eindrücke erhebendster Art. Paul Hiller

MÜNCHEN: Das Sprichwort vom kreißenden Berg, der eine lächerliche Maus gebiert, ist alt, manchmal kommt es aber doch auch vor, daß eine lächerliche Maus einen Berg gebiert. Ich habe in meinem letzten Bericht die Angelegenheit Dr. Kaim-Dr. Louis besprochen; schon damals waren aus den Bemerkungen Dr. Kaims auf der Rückseite eines Konzertprogramms alle möglichen Unzuträglichkeiten allmählich entstanden; sie haben sich nunmehr ins Grosse und fast möchte man meinen ins Unentwirrbare ausgewachsen. Hofrat Kaim soll, wie man hört, die Kündigung gegenüber den Musikern, deren Entfernung das Musikkomitee der Ausstellung „München 1908" verlangte, schließlich wieder zurückgenommen haben; daraufhin löste das Musikkomitee den mit Kaim geschlossenen Vertrag, nach dem sein Orchester als Ausstellungsorchester zu fungieren gehabt hätte, sah sich auswärts (Dortmund) nach einem Ersatz um und wurde deshalb von der Münchener Presse vielfach getadelt und angegriffen. Das Kaimorchester selbst wollte infolge einer Erklärung, die sein Kapellmeister Schnéevoigt in den Zeitungen abgegeben hatte, unter ihm nicht mehr spielen, streikte in Mannheim während eines Konzertes bzw. leistete durch schlechtes Spiel passiven Widerstand und wurde daraufhin von Hofrat Kaim ganz berechtigterweise wegen Kontraktbruches entlassen. Es gibt nun unter einem seiner früheren Dirigenten eigene Konzerte. Dr. Kaim seinerseits will ein ganz neues Orchester sammeln und veranstaltete vor kurzem zum erstenmal einen populären Abend mit der allerdings noch etwas lückenhaften neuen Kapelle. Und so ist der ursprüngliche Grund all dieser Schwierigkeiten so gut wie vergessen, der Kampf wogt weiter um größere und wichtigere Dinge, vor allem um die Frage der Neuschaffung des für München dringend notwendigen zweiten großen Konzertorchesters und um die Frage des Ausstellungsorchesters. Was das Ende davon sein wird, weiß heute noch kein Mensch zu sagen. Bedauerlich ist und bleibt nur, daß niemand sich gefunden hat, der im Interesse unseres Musiklebens zu Anfang der Streitigkeiten eingegriffen hätte. Bei einer gütlichen Einigung über den ersten Anlaß wäre es wohl kaum zu den beklagenswerten Folgen gekommen, die nun die Situation für alle Teile überaus prekär und unerquicklich gestaltet haben. — Die Kaim- und die Pfitzner-Abonnementskonzerte haben natürlich, für jetzt wenigstens, durch die Entlassung des alten Kaim-Orchesters ein jähes Ende gefunden. Das vierte Pfitzner-Konzert hatte vor einem wieder trostlos leeren Saal eine sehr schöne Wiedergabe von C. Francks d-moll Symphonie und eine in der Temponahme verfehlte, auf weite Strecken zu langsame Interpretation von Strauß' „Don Quixote" gebracht. Solistisch beteiligten sich Tilly Koenen und der Meister-Cellist Heinrich Kiefer. Das siebente Kaim-Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit dem temperamentvollen Geiger Joan Manén, im achten errang Valborg Svärdström sehr hübschen Erfolg. Aus dem Programm wäre noch Wolfs „Italienische Serenade" unter Schnéevoigts geschickter Leitung hervorzuheben. An Stelle der ebenfalls unmöglich gewordenen Volks-Symphonie-Konzerte sind einstweilen Volks-Kammermusik-Abende getreten, ausgeführt von den Herren Heyde (Violine), van Vliet (Cello) und verschiedenen Pianisten, darunter auch Prof. Schmid-Lindner. — Alte Musik in echter Fassung findet glücklicherweise immer mehr Pflege und Verständnis. Hervorragendes leistet darin die Société d'instruments anciens. Alte Lieder („Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit" und „Geistliche und weltliche Lieder des 18. Jahrhunderts") trug Philippine Landshoff in zwei Konzerten sehr verständnisvoll vor. Den größten Beifall fand die Barthsche Madrigalvereinigung, die ein erlesenes Programm von Madrigalen, Chansons usw. zu größtem künstlerischen Genuß stilvoll ausführte. Auch das Konzert des Münchener Chorschulvereins unter der sachverständigen Leitung Eugen Wöhrles sei in diesem Zusammenhang genannt. — Günstigen Eindruck von seiner Dirigentenbegabung hinterließ Florenz Werner in einem Konzert mit dem Kaim-Orchester, das zwei Symphonieen von Bruckner und Brahms einander gegenüberstellte. — Von Kammermusikveranstaltungen wäre eines Sonatenabends von Julius Klengel (Cello) und Fritz v. Bose (Klavier) zu gedenken, ferner zweier interessanter Konzerte der Münchener, das erste in Gemeinschaft mit Heinrich Schwartz (Klavier) und das zweite mit August Schmid-Lindner (Klavier). Mit Robert Hausmann (Cello) spielte Schmid-Lindner in mustergültiger Weise sämtliche Cellosonaten von Beethoven. Weniger Anklang fand das Frankfurter Rebner-Quartett wegen seiner nicht immer klangschönen Tongebung. Aus den Programmen der Abonnementskonzerte der Münchener und der Böhmen ist Bruckners herrliches, leider viel zu selten gehörtes Streichquintett hervorzuheben. Auch die Brüsseler gaben ein zweites Konzert. Lamond und Burmester brauchen nur erwähnt zu werden. Michel de Sicard erwies sich als beachtenswerter Geiger, ebenso Theodor Spiering. Von Gesangs-

konzerten hatten Bedeutung die von Anton Schlesser (Tenor), Toni Bendix (Alt), Lotte Schloß (Sopran), F. Brodersen (Bariton), Erich Hanfstaengl (Bariton) und der Duettenabend der Damen Möhl-Knabl und Rheinfeld. — Unsere Akademie-Konzerte unter Felix Mottl halten sich nach wie vor auf höchster Höhe. Im dritten sang Frau Preuse-Matzenauer vorzüglich Berliozsche Gesänge; auch Weingartners „König Lear" wieder zu begegnen, war sehr erfreulich. Im vierten fesselte die hier früher schon aufgeführte Tondichtung „Taormina" von E. Boehe als starke Talentprobe. Nach dem fünften mit Beethovens „Neunter" brachte das sechste wieder eine kleine musikalische Sensation: Richard Wagners Ouvertüre zu „König Enzio". Gewiß, sie ist weniger originell wie die zu „Christoph Columbus", Beethovens Vorbild stark erkenntlich; trotzdem besticht sie durch die Klarheit ihrer Form und die immerhin nicht unbedeutende Prägnanz ihrer Thematik. Die Instrumentation läßt natürlich den späteren Meister nicht ahnen, ist aber dennoch recht wohlklingend. Vollendet war an diesem Abend die Ausdeutung von Bruckners dritter Symphonie durch Mottl, und Heinrich Schwartz' Spiel in Beethovens Es-dur Klavierkonzert. — Mehrere Veranstaltungen in größerem Rahmen sind zu erwähnen. Ein Konzert des Lehrergesangvereins enthielt in seinem Programm als Hauptstück einen achtstimmigen gemischten Chor von Siegmund v. Hausegger, „Requiem" nach einer Dichtung von Hebbel, ein ganz hervorragendes, aber dem Chor unendliche Schwierigkeiten bietendes Stück, das tiefsten Eindruck machte, auch infolge der vollendeten Interpretation unter Kapellmeister Cortolezis, der in gleicher Weise mit Chören von Reger und Bruckners „Germanenzug" seine eminente Befähigung als Chordirigent bewies. Einen großen Erfolg errang Max Schillings mit der Konzertvorführung des ersten Aktes seiner Oper „Moloch" (Soli: Felix v. Kraus, Ludwig Heß, Hans Herbelt, die Damen Burchardt und Hövelmann); im selben vom Allgemeinen Deutschen Musikverein gegebenen Konzert gelangten „Drei Hymnen an die Nacht" für Bariton und Orchester von Siegmund v. Hausegger zur Vorführung, gesungen von Felix v. Kraus, Stücke voll Erfindungskraft und schönster Charakterisierungskunst, auch in der Instrumentation, die stets Rücksicht auf die Singstimme nimmt. Recht gut gefielen drei Chöre mit Orchester von Ludwig Heß, am besten vielleicht „Schnitterlied". — Eine Gedenkfeier für Grieg nahm unter Mitwirkung Björn Björnsons, der eine kleine Gedächtnisrede hielt, würdigen Verlauf; u. a. kam das Streichquartett g-moll zu Gehör. — Aus einem Modernen Abend des Philharmonischen Orchesters unter Jan Ingenhoven ist ganz besonders die meisterliche Wiedergabe von Paul Dukas' interessanter Sonate es-moll für Klavier durch Prof. Schmid-Lindner hervorzuheben. In Werken von Perosi und Martucci hielt sich das verstärkte Orchester sehr wacker. — In einem Novitätenabend endlich unter V. W. Schwarz' geschickter und sympathischer Leitung wurde nach Kompositionen von Georg Stoeber und einer 1880 komponierten „Frühlingsouvertüre" von Ludwig Thuille der dritte Aufzug von Herman Zumpes nachgelassener Oper „Sâwitri" aufgeführt. Ein Teil der Solisten war nicht gut disponiert, so daß der Eindruck erheblich litt; aber auch ohnedies mußte man sich darüber im klaren sein, daß aus dieser Partitur zwar ein äußerst warmherziger und wahrhaft kunstbegeisterter Mensch, aber kein wirklich originaler Künstler, kein genialer Erfinder zu uns sprach. Wagner und Schillings haben bestimmend auf ihn eingewirkt; der überwältigenden Größe Wagners ist er mit seinem eigenen Ich allzusehr unterlegen. Allein wegen der ehrlichsten Echtheit ihres Empfindens kann man diese Musik nur mit Ergriffenheit und Rührung anhören. Unterstützt durch schöne Bühnenbilder wäre sie wohl ihrer Wirkung sicher. — Was Leute, die mit den Verhältnissen vertraut sind, schon länger voraussahen, ist eingetreten. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband beabsichtigte, wie erinnerlich, durch Verhängung einer sachlich absolut ungerechtfertigten Sperre über die Ausstellung „München 1908" die Ausstellungsleitung zu zwingen, das von Hofrat Kaim wegen Kontraktbruchs entlassene, nunmehrige Tonkünstler-Orchester als Ausstellungsorchester zu engagieren. Die Stadt wollte sich auch, gegen den Willen des Musikkomitees natürlich, kampflos vor diesem Terrorismus beugen, als die Presse von der Sache erfuhr und energisch dagegen protestierte. Daraufhin wurde von Berlin aus, „um Verhandlungen zu ermöglichen", die Sperre aufgehoben, natürlich nur unter der Voraussetzung, daß das Tonkünstler-Orchester eben doch die angestrebte Stellung erhielte. Da die Orchestermitglieder bzw. der Musikerverband jedoch auf keinen der von der Ausstellungsleitung gemachten Vorschläge einging und auch keine ihrer im Interesse von Disziplin und künstlerischer Leistungsfähigkeit gestellten Forderungen erfüllte, entschloß sich die Stadt endlich, gar kein Orchester zu nehmen und alle hochstrebenden musikalischen Pläne, wie sie Siegmund von Hausegger im Namen des Musikkomitees noch kurz vorher veröffentlicht hatte, unausgeführt zu lassen. Da man aber trotzdem den Zorn der Gewaltigen im Musikerverband bzw. der zu ihnen stehenden Gewerkschaften, die im Falle der Ablehnung des Tonkünstler-Orchesters offenbar nicht undeutlich mit der Verhängung einer Generalsperre über die ganze Ausstellung gedroht hatten, fürchtete, so versprach man, das Tonkünstler-Orchester als eine Art „Ehren-Orchester" zu größeren Veranstaltungen heranzuziehen; neuerdings heißt es, das Orchester wolle auch auf eigene Rechnung große Konzerte in der Ausstellung veranstalten, andere sprechen mit ziemlicher Sicherheit davon, daß doch noch ein fester Vertrag zwischen Stadt und Orchester mit sehr günstigen Bedingungen für letzteres zustande kommen würde. Jedenfalls — das gesamte Musikkomitee hat seinen Rücktritt erklärt, das Tonkünstler-Orchester und der Allgemeine Deutsche Musikerverband dagegen werden, wenn nicht direkt, so doch indirekt ihren Willen durchsetzen, und die entlassenen Kaim-Musiker werden, sei es offiziell oder inoffiziell, das Ausstellungsorchester bilden. Die gewichtigen prinzipiellen Gründe, die gegen diese Lösung der Angelegen-

heit sprachen und noch sprechen, darzulegen ist hier nicht der Raum. Aber es ist ein trauriges Kapitel nicht nur in Münchens sondern in ganz Deutschlands Musikleben, das da zur Besprechung stünde. Erwähnt sei noch, daß die gesamte Münchener Presse mit Ausnahme des sozialdemokratischen Organs in gemeinsamer Erklärung es abgelehnt hat, bis auf weiteres die Veranstaltungen des Tonkünstler-Orchesters redaktionell anzukündigen oder kritisch zu besprechen. — Des Bedeutenden gab es in den Konzertsälen letzter Zeit nicht allzuviel. An erster Stelle müssen drei Kammermusikabende von Eugène Ysaye (Violine) und Arthur De Greef (Klavier) genannt werden, die ganz Außergewöhnliches boten und in der Wiedergabe von César Francks A-dur Sonate sich geradezu zum unvergeßlichen künstlerischen Ereignis allerhöchsten Ranges steigerten. Wundervolle Leistungen hörte man auch in dem Abschiedsabend der Böhmen, insbesondere mit Schumann und Mozart. Ein Kompositionsabend von Bernhard Sekles vermittelte die Bekanntschaft mit einem ganz originellen Liederzyklus „Aus dem Schi-King". Eine sehr interessante Persönlichkeit offenbarte auch der Liederabend, in dem Dr. Walter Courvoisier durch ausgezeichnete Interpreten seine Lieder zur Aufführung brachte. — Die Pfitzner-Konzerte schlossen vorzeitig infolge der Orchesterschwierigkeiten mit dem fünften Abend, an dem Sistermans Pfitznersche Lieder sang und Pfitzner selbst mit Kilian (Violine) und Kiefer (Cello) meisterhaft sein ungemein interessantes und in den beiden Mittelsätzen unmittelbar packendes Trio op. 8 spielte. — Über das neunte Kaim-Konzert, das erste wieder nach der Mannheimer Katastrophe, Besonderes im guten oder schlechten Sinne zu sagen, ist nicht möglich; das neu zusammengestellte Orchester exekutierte recht wacker unter Cor de Las (Schnéevoigt weigerte sich zu dirigieren) ein harmloses Programm, das den noch sehr schwachen Holzbläsern keine unmöglichen Aufgaben stellte; als Solist fand der feinsinnige Felix Senius (Tenor) viel Beifall.

Dr. Eduard Wahl

ROTTERDAM: Der sehr rührige, ausgezeichnete Konzertdirigent Bernard Diamant veranstaltete mit seinem gut geschulten Gesangverein „Excelsior" eine wohlvorbereitete Aufführung von Max Bruchs „Das Lied von der Glocke". Otto Wernicke

SCHWERIN i. M.: Den Liebhabern von Blasmusik bot das vierte Orchesterkonzert in einer Serenade von Bernhard Sekles Schönes in reichem Maße. Der Bläserchor leistete Vorzügliches an Klangschönheit und Akkuratesse, im Verein mit den Streichern wirkte die Komposition sehr anregend. Auch Jean Sibelius' „Valse triste", ein Stück von stark nationaler Färbung, wurde mit Interesse gehört. Das Orchester fand in den „Idealen" von Liszt eine dankbare Aufgabe für seine bewundernswerten Fähigkeiten. Hugo Becker spielte ein Cellokonzert von Volkmann und entwickelte eine Größe des Tones und edle Empfindung wie sie nur ein wahrer Künstler zu geben vermag. Einen außerordentlichen Erfolg hatte das russische Trio Press aus Moskau. Sein feines, exaktes Zusammenspiel drängte nirgends die technische Seite in den Vordergrund, überall wurden der unmittelbar zündende Ausdruck der Empfindung und edler Wohllaut gewahrt. Auf Schuberts B-dur Trio op. 99 folgte Tschaikowsky's a-moll Klaviertrio. Eine Passacaglia über ein Thema von Händel von Halvorsen für Violine und Violoncello war im Vortrag von frischer, warmer Klarheit und straffer Rhythmik.

Fr. Sothmann

VERDEN (Aller): Im Odeon gab die Pianistin Hannah Lorleberg-Schnell überzeugende Proben ihrer reifen Kunst. Die Appassionata von Beethoven erwuchs zu blühendem Leben. Eine Romanze von Evers erwies sich als dankbares Vortragsstück von besserer Faktur. — Frieda Hell-Achilles sang im Verein für Kunst und Wissenschaft Lieder romantischer und moderner Meister mit lieblicher Stimme und geschmackvollem Vortrag. Ich schätze sie namentlich als Interpretin der Weingartnerschen und Pfitznerschen Muse. Ihr Gatte Roland Hell erwies sich, auch im Duettgesang, als erfolgreicher Gefährte. Der höheren Lage seiner Tenorstimme hat er noch besondere Sorgfalt zu widmen. Rudolf Birgfeld wird man sich als Begleiter zu merken haben. — Zu einer Wagnerfeier gestaltete sich ein Konzert des Oratorienvereins, in dem u. a. Chöre und Soli aus dem „Fliegenden Holländer" gesungen wurden. — Kapellmeister Reichert aus Celle weiß durch Erläuterungen von Opern am Klavier — bisher „Tannhäuser", „Evangelimann" und „Tiefland" — einen zahlreichen Zuhörerkreis zu fesseln. Ernst Dieckmann

WARSCHAU: Ein von Arturo Vigna geleitetes Symphonie-Konzert machte uns mit einer Symphonie von Franchetti bekannt, die jedoch außer einem gewissen melodischen Fluß und Glätte der Form wenig Interessantes und nichts Tieferes enthält. — Allgemeines Entzücken hat wie immer hier das Auftreten von Arthur Nikisch hervorgerufen, der die Phantastische von Berlioz und Wagner-Fragmente wunderbar vortrug. — Als Pianistinnen traten auf: das talentvolle Frl. Schönberg, Frau Avani-Carrera und die technisch und musikalisch hervorragende Helene Komtesse Morsztyn. — Mark Hambourg, der mit dem kunst- und temperamentvollen Vortrag des Tschaikowsky'schen Konzerts immer zu entzücken vermag, hat auch diesmal gefallen, aber nicht so interessiert wie früher.

H. v. Opieński

WEIMAR: Der leider nicht sehr zahlreich besuchte Klavierabend Ansorges ließ aufs neue die pianistischen Vorzüge dieses ausgezeichneten, im Sinne der Komponisten neuschaffenden Interpreten erkennen. — Einen günstigen Eindruck hinterließ auch der Liederabend von Elisabeth Schenk, die von G. Lewin trefflich akkompagniert wurde. Das aus Schubert, Brahms, Wolf, Strauß und Weingartner bestehende Programm machte dem gediegenen Geschmack der Konzertgeberin alle Ehre. Weniger konnte man die pianistische Mitwirkung E. Osborns gut heißen. — Durch tadelloses Reinsingen sowie ungekünstelte, natürliche Vortragsweise erfreute das beifallslustige Publikum Susanne Dessoir, von Hinze-Reinhold feinsinnig begleitet. Am besten lagen der anmutigen

Künstlerin die Lieder im Volkstoncharakter. — Einen recht dilettantenhaften Eindruck hinterließ der Konzertsänger Carl Götz (Mannheim), der, von M. Wolfheim (Berlin) sehr ungenügend begleitet, außer drei Loeweschen Balladen eine Reihe ziemlich wertloser, zum Teil trivialer Lieder aus den Volkstonheften der „Woche" sang. — Als anfeuernder, in den Werken völlig aufgehender, vielleicht äußerlich zu lebhafter Dirigent leitete Peter Raabe das erste Abonnementskonzert des Hoftheaters und bot die eigentlich nicht in den Konzertsaal gehörende „Rienzi"-Ouvertüre und die Symphonie fantastique von Berlioz. Zwischen beiden Werken spielte Ferruccio Busoni scheinbar etwas ermüdet das Es-dur Konzert von Liszt, vom Orchester zu stark begleitet. — Der letzte Kammermusikabend der Brüsseler bot wie immer höchste Kunst in vortrefflicher Ausführung.

Carl Rorich

WIEN: Eine neue Quartettvereinigung mit Franz Ondricek an der Spitze hat sich mit zwei Beethovenschen Quartetten und einem des Primarius glücklichst eingeführt und Beethoven im besten Stil, in ernster Weihe und geistiger Durchdringung, vielleicht nur ein wenig zu unsinnlich gespielt; Ondriceks Werk: eine in ausgezeichnetem Quartettsatz gehaltene Schöpfung jener nicht allzu häufigen Art, in der jeder Takt begründet und verantwortet werden kann, mit frischer Verve und echter Musikantenfreude. — Einige Sängerinnen: Bertha Alang-Egger, sehr unpersönlich, ohne rechte gestaltende Kraft, aber mit schönen, wenn auch nicht mehr ganz intakten Mitteln; Seraphine Schelle, ein zartes und anmutvolles Talent; Gräfin Pelagie Skarbek, in altitalischen Kanzonetten am wirksamsten, die sie sehr hübsch „bringt", ohne jemals zu wirklich bedeutendem Eindruck zu gelangen. — Marie Tauszky, die Schülerin Rosenthals und Godowskys, hat sich in Berlin früher bekannt gemacht als in ihrer Heimat. Sie gehört gewiß zu jenen, deren Entwicklung zu verfolgen ist; vorläufig nötigt ihr Können Respekt ab, ihre jäh anpackende Willenskraft interessiert, nur vermißt man noch heftigere musikalische Impulse und jenes innerliche Mitsingen und Mitschwingen, das dem tönenden Ausdruck erst Farbe und Leben gibt. — Im Konzertverein: Hauseggers „Wieland der Schmied", in seiner trotzigen Herbheit und seiner verwegenen Struktur vom Auditorium so wenig erfaßt wie jüngst das edle, stimmungsschwere „Requiem" Hauseggers im Gesellschaftskonzert; dann Weingartners Es-dur Symphonie, gleichfalls widerspruchsvoll aufgenommen, obgleich die Durchsichtigkeit und Glätte des Ganzen, seine jeder Kühnheit ferne, angenehm gefällige Erfindung und die Deutlichkeit des Aufbaus zu keinerlei Erregung Anlaß boten. Also offenbar eine Kundgebung, die dem Direktor galt, der durch manche administrative Unvorsichtigkeit und durch allzu langes Wartenlassen auf entscheidende künstlerische Äußerungen und Taten verstimmt.

Richard Specht

ZÜRICH: Die Grundstimmung der Konzertmonate Dezember und Januar ist gewesen: nicht viel Durchschlagendes und Aufregendes, aber viel Tüchtiges. Was die Abonnementskonzerte anbetrifft, so gehörte ein Mozartabend mit Raoul Pugno im Dezember und ein „russischer Abend" im Januar zu den hervortretenderen Veranstaltungen. Für die Mozartsche Tonkunst fehlte es dem Dirigenten wie dem Orchester zwar etwas an jenem allerletzten Sinn für das Zopfige und fein Geistreiche, den Mozarts Kunst verlangt. Für die derbere und erschütternde Dramatik von Tschaikowsky's symphonischer Tondichtung „1812" dagegen fand Volkmar Andreae wuchtige und volltönende Vortragsformen. Der gleiche Dirigent brachte uns in der zweiten Dezemberhälfte Berlioz' dramatische Symphonie „Romeo und Julia", jenen großartigen musikalischen Versuch, den niemand ohne tiefes Empfinden für das gewaltige Wollen und ohne Bedauern für das Unzulängliche in sich aufnimmt. Die Leitung des sechsten Abonnementkonzertes hatte Friedrich Hegar übernommen. Brahmslieder, von Tilly Koenen gesungen, und eine herrliche Wiedergabe der c-moll-Symphonie gaben dem Abend einen Ausnahmeton besonderer Festlichkeit. Im übrigen „wickeln" sich die Abonnementskonzerte als alte und pflichtmässig vollbesuchte musikalische Einrichtungen von kleineren unangenehmen Begleiterscheinungen, wie sie vielen städtischen Serienkonzerten anzuhaften pflegen, nicht völlig frei, immer korrekt ab. — Auf dem Gebiet der populären Musik gab es im Dezember ein vielbeachtetes Jubiläum. Prof. Gottfried Angerer, der bekannte Männerchorkomponist und angesehene Männerchordirigent der Schweiz, ein geborener Württemberger, feierte sein zwanzigjähriges musikalisches Schaffen als Leiter des Zürcher Männerchors „Harmonie". Dieser Verein zählt, wie alle Eingeweihten wissen, zu den zwanzig besten deutschen Männergesangvereinen. Das Verdienst Angerers ist es, ihn zu jenen Leistungen befähigt zu haben, mit denen er sich in- und ausserhalb der Schweiz seit langen Jahren musikalischen Ruhm und Ehren holte. Aus dem Programm der Konzerte vom 8. und 10. Dezember, mit denen das Jubiläum seinen festmusikalischen Ausdruck fand, sind treffliche a-cappella-Chöre, Bleyles „An den Mistral", Hegars farbige Chöre „Schlafwandel" (nach Gottfried Keller) und „Schön-Rothtraut" als Bestes namhaft zu machen. — Von den Solistenkonzerten und Kammermusikabenden zu sprechen, ist hier nicht möglich. Daß viele der kleineren Konzerte an Gediegenheit den Musikabenden in großem Stil recht wohl die Wage halten, sei ausdrücklich betont.

Dr. Hermann Kesser

Den im Laufe der Jahre besonders den Beethoven-Heften unserer Zeitschrift beigegebenen zahlreichen Porträts und sonstigen auf den Meister bezüglichen bildlichen Darstellungen lassen wir diesmal zunächst eine Reihe der berühmtesten Beethoven-Porträts folgen, die in der Sammlung unserer Leser nicht fehlen dürfen. Wir gehen hierbei chronologisch vor und beginnen mit dem Miniaturbildnis Beethovens von Christian Hornemann vom Jahre 1802. „Das kleine Brustbild, das die Überlieferung als gut getroffen bezeichnet, zeigt uns Beethoven mit ziemlich vollem Gesichte, das er ein wenig nach rechts gerichtet hat. Der Blick ist gegen den Beschauer gerichtet. Zu beachten ist die breite und dicke Nase, sowie das grübchenreiche Kinn. Das dichte Haar ist ungeordnet, ungepflegt, etwa fingerlang." Diese sowie die folgenden kritischen Erläuterungen entnehmen wir der ausgezeichneten Schrift von Th. von Frimmel „Beethovens äußere Erscheinung. Seine Bildnisse. Beethoven-Studien I. München und Leipzig bei Georg Müller, 1905." Auf dem von Ferdinand Schimon gemalten charakteristischen Brustbild (1818) haben wir „uns den Meister mit dunkelblauem Rock und mit weißer Binde vorzustellen. Das Haar zeigt schon einen deutlichen grauen Schimmer .. Es ist wohl das am meisten brauchbare unter den gemalten Beethoven-Bildnissen." Daran schließen wir das weitverbreitete Porträt des Meisters nach der Kreidezeichnung von August von Kloeber (1818), dessen Mängel Frimmel darin findet, „daß Nase und Stirn zu hoch sind". Es folgt das nicht minder bekannte Gemälde von Josef Stieler (1819). „Sicher ist der Nasenrücken viel zu energisch modelliert und im oberen Drittel ganz verfehlt, was schon allein einen fremden Zug hereinbringen würde." Das im Besitz des Hauses Breitkopf & Härtel befindliche Ölgemälde von F. G. Waldmüller stammt aus dem Jahre 1823. „Ich bin der Meinung, daß wir Waldmüllers Beethovenbildnis recht wohl als einen Behelf benützen können, den Beethoven der zwanziger Jahre vor unserm geistigen Auge wieder lebendig zu machen. Daß Unwille oder Zorn aus dem Antlitze blickt, das uns Waldmüller geliefert hat, macht die Sache nur interessanter, statt ihr zu schaden. Wir wollen den Meister nicht immer sehen, wie er sich gibt, wenn er weiß, daß er porträtiert wird, sondern auch einmal so, wie er eben bei übler Laune gewohnheitsmäßig gewesen." Über die Zeichnung von Anton Dietrich (1826?) urteilt Frimmel: „Zugunsten der Porträtähnlichkeit stimmt auch der Umstand, daß die Ungleichheit der Kinnhälften wohl beobachtet ist. Die Furchen über der Nasenwurzel sind ausgeprägt. Ein leidender Zug ist dabei nicht zu verkennen. Die Wangen sind merklich eingefallen." Das nächste Blatt zeigt Beethovens Schädel von vorne nach der Aufnahme von Felix von Luschan. Hierbei ist nach Frimmel charakteristisch „das starke Ausladen des Hinterhauptes, die große Breite des Schädels überhaupt, der Nasenwurzel im besonderen, die seltene Form der Stirn, die auch im Knochenbau jene mittleren Partieen besonders vorgewölbt erscheinen läßt, die sonst flach oder gar vertieft zu sein pflegen. Allenfalls beachten wir auch das stark entwickelte Kaugerüste."

Das Blatt „Der Breuningsche Familienkreis" vereinigt die Porträts von Stephan, Helene, Christoph und Gerhard von Breuning, dem verdienstvollen Verfasser des Buches „Aus dem Schwarzspanierhause"; das nächste zeigt uns die Gräfinnen Therese von Brunswick, Erdödy und Guicciardi („Die unsterbliche Geliebte").

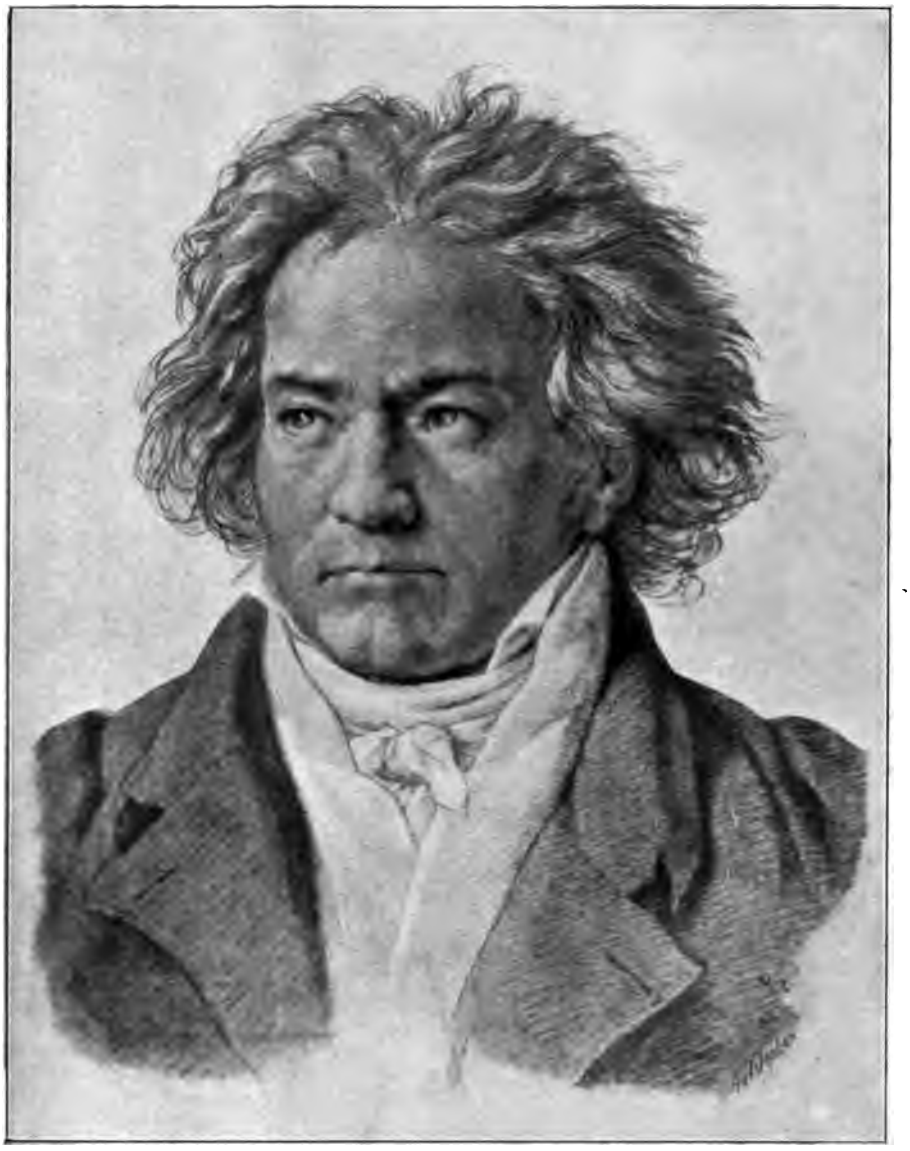
Zur Vervollständigung einzelner von uns schon früher im Bilde vorgeführten Gebrauchsgegenstände des Meisters bringen wir heute das Schreibpult Beethovens.

Den Beschluß bildet der Kanon „Gott ist eine feste Burg" in Faksimile, über den der Leser im Artikel Hans Volkmanns auf S. 29 das nähere findet.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

BEETHOVEN
nach der Miniatur von Hornemann
(1802)

BEETHOVEN
nach dem Gemälde von Ferdinand Schimon (1818)



BEETHOVEN
nach der Kreidezeichnung von August v. Kloeber (1818)

BEETHOVEN
nach dem Gemälde von Josef Stieler (1819)

BEETHOVEN
nach dem Gemälde von F. G. Waldmüller (1823)

BEETHOVEN
nach der Zeichnung von Anton Diedrich (1826?)

BEETHOVENS SCHÄDEL
nach der Aufnahme von Felix v. Luschan

Aus Th. v. Frimmels Beethovenstudien

HELENE VON BREUNING

STEPHAN VON BREUNING

CHRISTOPH VON BREUNING

GERHARD VON BREUNING
im Jahre 1825

DER BREUNINGSCHE FAMILIENKREIS

VII. 13

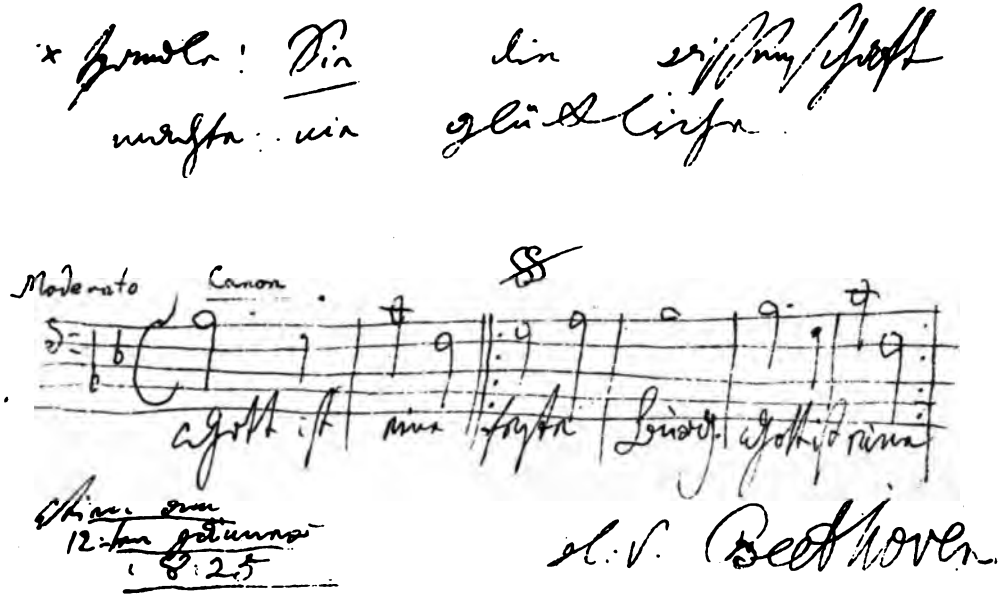
GRÄFIN THERESE VON BRUNSWICK

GRÄFIN GUICCIARDI

GRÄFIN ERDÖDY

DIE GRÄFLICHEN FREUNDINNEN BEETHOVENS

BEETHOVENS SCHREIBPULT

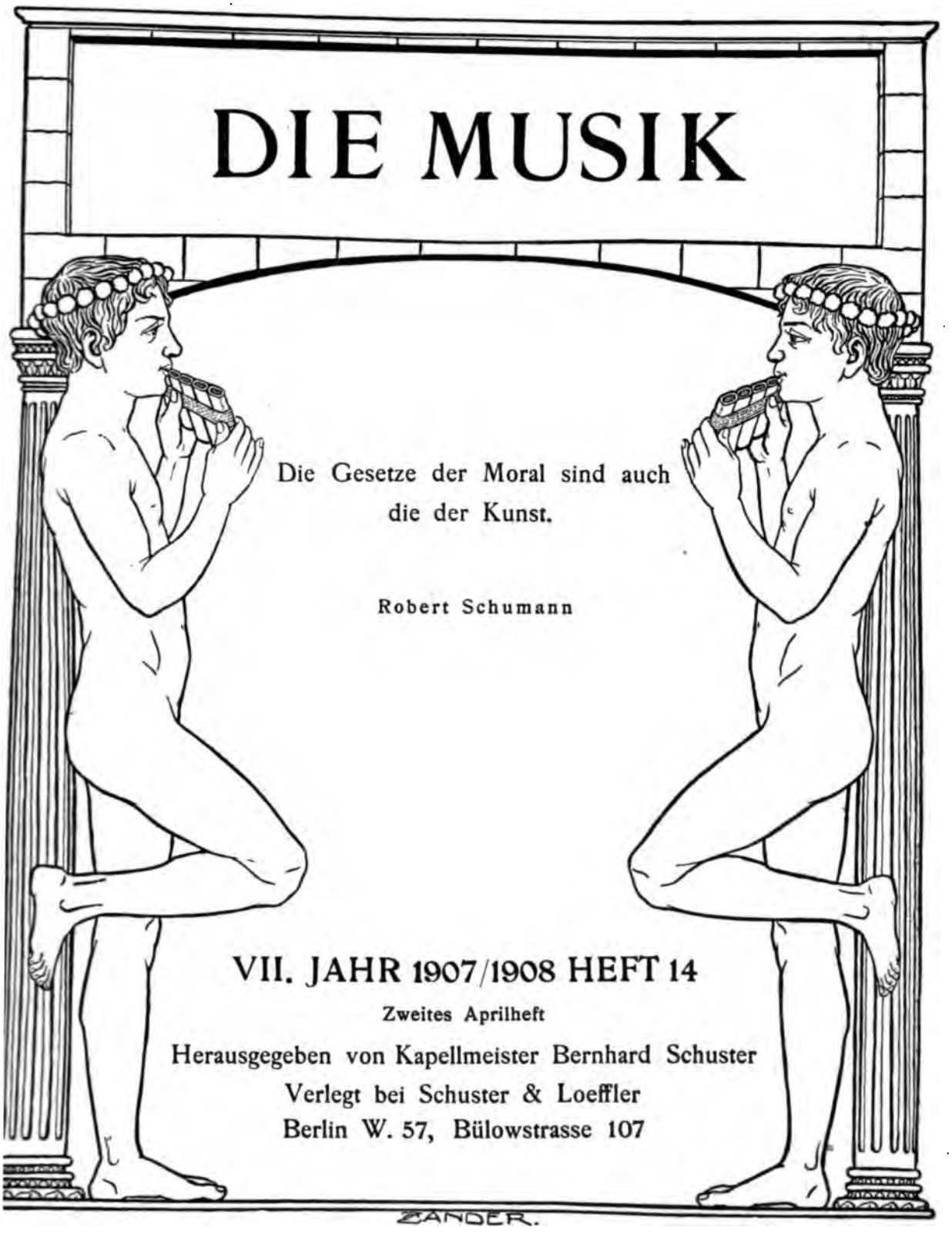


VII. 13

KANON „GOTT IST EINE FESTE BURG“ VON BEETHOVEN

Mit Erlaubnis der Firma Leo Liepmannssohn, Antiquariat

DIE MUSIK



Die Gesetze der Moral sind auch
die der Kunst.

Robert Schumann

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Paul Ehlers
Die Münchner Ausstellung und der Musikerverband

Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allgemeiner Deutscher Musikerverband
Eine Klarlegung

Paul Marsop
Arturo Toscanini

Hugo Riemann
Beethoven und die Mannheimer (Schluß)

Wilhelm Altmann
Die Notwendigkeit einer Stiftung zur Ermöglichung der Drucklegung umfangreicher Kompositionen
Eine Anregung

Max Kadisch
Pauline Lucca †

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Namen- und Sachregister zum 26. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkästen für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

In der lebensfrohen Stadt der Gemütlichkeit, in München, hat sich kürzlich eine sehr ungemütliche und, was mehr sagen will, äußerst bedenkliche Sache zugetragen, die, wie es scheint, sobald noch nicht zur Ruhe kommen wird und jedenfalls eine solch allgemeine Bedeutung besitzt, daß sie auch in dieser Zeitschrift betrachtet zu werden verlangt. In dieser Zeitschrift ganz besonders. Es handelt sich um die Affäre des früheren Kaim-Orchesters, jetzigen „Münchner Tonkünstler-Orchesters". Die Leser der „Musik" sind über die Angelegenheit durch die Münchner Berichte meines sehr geschätzten Kollegen Dr. Wahl unterrichtet, und ich will nur eine grundsätzliche Betrachtung daran knüpfen, weil sie Symptome zeigt, daß unser großes, blühendes deutsches Musikleben von einer schlimmen Gefahr bedroht wird, wenn nicht von vornherein kräftig gegen die Schädigungen angekämpft wird. Die Veröffentlichungen der „Deutschen Musikerzeitung" (des Organs des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes) und das vom Münchner Tonkünstler-Orchester verschickte, an Widersprüchen reiche Zirkular „An unsere Dirigenten", das eine Sympathiekundgebung von 82 Orchestern enthält, enthüllen sehr merkwürdige Anschauungen, die nicht unwidersprochen bleiben dürfen. Die „Musik" ist aufs tatkräftigste für die Verbesserung der Lage unserer deutschen Orchestermusiker eingetreten, sie hat mit den großzügigen, von lebhaftestem Mitgefühle durchwehten Aufsätzen Paul Marsops die Augen aller auf die in vielem geradezu unwürdigen äußeren Verhältnisse der Musiker gelenkt. Und gerade, weil sie in diesem Kampfe in der vordersten Reihe steht, weil sie mit dankenswertem Mute die Führung übernommen hat, deshalb muß auch von ihr aus die Warnung gegen unerhörte Übergriffe der Musiker erklingen. Daß der Verfasser des vorliegenden unliebsamen „Beitrages zur sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker" kein Anhänger der Ausnützung wirtschaftlich Schwacher durch gewissensarme „Kapitalisten" ist, hat er mit seinem Aufsatze über die Chorsänger bewiesen[1]). Um so mehr aber

[1]) Vgl. Jahrgang VII, Heft 4 und 6. Red.

hofft er auch Gehör zu finden, wenn er an die Besonnenheit und Urteilsfähigkeit der deutschen Musiker appelliert und diese auffordert, sich nicht durch ein übel angebrachtes Solidaritätsgefühl dazu verführen zu lassen, eine Sache zu unterstützen, die keineswegs so günstig für das Orchester steht, das ihre Kameradschaft anruft. Leider hat es die berufene Vertretung des deutschen Musikerstandes, der Musikerverband, an der Fähigkeit, zwischen berechtigten und unberechtigten Ansprüchen und zwischen berechtigten und unberechtigten Kampfesweisen zu unterscheiden, bedenklich fehlen lassen und blindwütig die aufs schärfste zu verurteilenden Verstöße eines von agitatorischen Rädelsführern mißleiteten Orchesters verteidigt. Daß auf ihre gänzlich einseitige und darum fehlerhafte Darstellung hin eine Reihe von angesehenen Orchestern und Dirigenten irregeführt worden sind, ist sehr zu beklagen. Diese bedauerliche Tatsache macht es indessen noch mehr zur Pflicht aller Freunde der Ordnung und — vor allem! — der deutschen Kunst, gegen die Mißstände aufzutreten.

Die Sache ist ziemlich verworren; die verschiedensten Geschehnisse haben sich zu einem wüsten Weichselzopfe verknäult. Ursachen und Erscheinungen decken sich durchaus nicht, und es gehört einige Übung dazu, die Dinge zu überschauen. Innere Mißstimmungen im Institute des Hofrates Kaim bilden die eigentliche Grundursache des Zwistes, der sich jedoch weit über seine ursprünglichen Grenzen ausgebreitet und die Vorkommnisse, die hier zu betrachten sind, gezeitigt hat. Demonstrationen gegen die Kritik, gegen den ersten Dirigenten, Kontraktverletzung gegenüber dem Chef, Orchester-Volksversammlungen in sozialdemokratischem Stil, Proklamationen, unsinnig in der Form, wie im Inhalt: das sind die äußeren, wild durcheinander wirbelnden Ereignisse. Über den Streit des Orchesters mit seinem frühern Chef soll hier nur gesagt werden, daß die Verträge in der Tat eine Reihe sehr anfechtbarer Paragraphen haben, die zu beanstanden und zu bekämpfen die Musiker wohl recht hatten. Indessen ist dabei durchaus die Art zu verurteilen, wie das Orchester seine guten Ansprüche zu erstreiten versucht hat, und es berührt auch sehr eigentümlich, daß die Mitglieder, die doch jedenfalls beim Abschlusse mit Hofrat Kaim die Verträge vorm Unterschreiben genau gelesen haben werden, dieselben Kontrakte auf einmal für so verdammenswürdig erklären: man möchte meinen, sie wären, anstatt frei zu handeln, gezwungen worden, ins Kaim-Orchester einzutreten. Von Anfang an hat das Orchester, anstatt durch ruhige, anständige Verhandlungen sein Ziel zu verfolgen, terroristische Mittel gewählt, und keine noch so spitzfindige Auslegung hilft darüber hinweg, daß die Mannheimer Vorgänge zum mindesten eine Kontraktverletzung — einen Kontrakt-Bruch möchte ich es, um alle unnötigen Schärfen zu meiden, nicht nennen — bedeuten. Aber, wie gesagt, hiervon soll nicht gehandelt

werden; denn dies ist schließlich, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, mehr von lokalem Interesse. Für uns steht das Verhalten des Münchner Tonkünstler-Orchesters und des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes gegen den Musikausschuß der Ausstellung „München 1908" zur Diskussion. Die Entstehungsgeschichte des ganzen Zwistes in allen seinen Haupt- und Nebendingen ist zudem vom Musikausschusse in einer Erklärung so vollständig dargelegt, daß wir sie nicht eigens zu erzählen brauchen. Nur das durchaus Notwendige sei daher erwähnt.

Der Musikausschuß, der aus Männern wie Siegmund von Hausegger, Max Schillings, Ludwig Heß, Hermann Bischoff und Ernst Boehe bestand, war der Ausstellungsleitung mit der ausdrücklichen Aufgabe, die Musik als Ausstellungsgegenstand im Sinne des Gesamtprogramms zu behandeln, angegliedert worden. Er hatte im Rahmen der Ausstellung, die die künstlerische Kultur der bayerischen Hauptstadt auf dem Gebiete des Handwerks, der Industrie und des Handels zeigen soll, die musikalischen Vorträge auf künstlerisch vorbildliche Art zu gestalten und zu regeln. Vom großen, die höchsten Güter unserer Kunst darreichenden Konzerte bis zur reinen Unterhaltungsmusik sollte alles künstlerischen, dabei jedoch von hyperästhetischer Engherzigkeit freien Zug haben; einige konzertreformatorische Ideen wollte man ebenfalls erproben; Ernstes und Leichtes, Strenges und Gefälliges war ausersehen worden, nach wohldurchdachtem Plane auch in der Musik zu zeigen, wie künstlerische Kultur beschaffen sei. Die Grundsätze, die sich der Ausschuß gestellt hatte, waren streng, und auszuführen waren sie natürlich nur mit vorzüglichen Kräften, namentlich mit einem wirklich leistungsfähigen Orchester. Dem Grundgedanken der Ausstellung entsprechend, die besondere Münchner Art hervorzuheben und nur Erzeugnisse Münchner Herkunft — nach Idee oder Gegenstand — zuzulassen, sah sich auch der Musikausschuß zur Ausführung seiner hohen Pläne nach einem Münchner Orchester um; nach der Lage der Dinge konnte er allein das Kaim-Orchester wählen, das zwar nicht den Anspruch erheben durfte, ein Orchester ersten Ranges zu sein, aber mit einigen Änderungen für die besonderen Zwecke herzurichten, vor allem auch durch die Ausstattung der Streicher mit Instrumenten aus der gleichen Fabrik klanglich bedeutend zu heben war. Nach unsäglichen Mühen kam mit Hofrat Kaim ein Vertrag zustande, nach dem die Ausstellungsleitung sein Orchester engagierte, und zwar mit der ausdrücklichen Bedingung, daß verschiedene Pulte für die Dauer der Ausstellung mit besseren Kräften zu besetzen seien — eine Aufgabe, die natürlich nur dem Inhaber des Orchesters zukam. Das Musikkomitee behielt sich die Prüfung der neu einzustellenden Musiker vor. Kein vernünftiger Mensch, auch kein vernünftiger Musiker, der seinen edlen Beruf nicht als Handwerk betreibt,

sondern meint, man müsse dazu wirklich „berufen“ sein, wird im Verlangen des Ausschusses etwas Unbilliges sehen; jeder mit Verstand Begabte muß im Gegenteil anerkennen, daß der Ausschuß geradezu verpflichtet war, das Orchester, das sich im Sommer einer besonders scharfen Kritik ausgesetzt sehen mußte, aufs möglichste zu vervollkommnen.

Um die Sachlage richtig zu beurteilen, muß man wissen, daß der Glaube an die außerordentliche Vortrefflichkeit des Kaim-Orchesters ein Aberglaube war, der hauptsächlich noch aus der Zeit stammte, da Weingartner mit seiner inneren und äußeren Überlegenheit die Musiker zu Taten fortriß, die über ihre eignen Kräfte gingen; auch die starke Suggestionskraft des Namens Weingartner aufs Publikum ist schuld daran gewesen. Daß manches der Besserung bedurfte, war keine Entdeckung des Musikausschusses, sondern war schon vor Jahr und Tag vom ständigen ersten Dirigenten, Herrn Schneevoigt, dem Inhaber mitgeteilt worden; schon lange vorher hatte er, allerdings ohne Erfolg, die Entfernung der paar Musiker verlangt, die auch dem ganz unabhängig von ihm urteilenden Musikausschusse als ungenügend erschienen waren. Auch die Kritik hatte mehrmals die Mängel, insbesondere der Bläser, gerügt, und zwar nicht nur ihre Unreinheit, sondern wiederholt auch andere technische Unzulänglichkeiten. Und die Kritik urteilte vollständig unabhängig vom Dirigenten sowohl, als vom Ausschusse. Man möchte meinen, daß solche, von drei untereinander freien Stellen gefällte Urteile auch für die Betroffenen etwas Überzeugendes haben müßten. Der Verlauf der Dinge hat gezeigt, daß diese Meinung irrig ist. Der Präsident des Musikerverbandes, der gewiß ein persönlich ehrenwerter Mann ist und sein Amt eifrig verwaltet, dem jedoch wohl keiner eine höhere Urteilskraft über die Leistungsfähigkeit eines Orchesters zusprechen wird, als den Herren Hausegger und Schillings, bestätigte dem Orchester in seiner Zeitschrift, daß es ausgezeichnet sei, und der Vorsitzende des Münchner Ortsverbandes, ein Orchestermusiker, erging sich dem Musikausschusse gegenüber in Lobeserhebungen des Orchesters. Allerdings, was verstehen denn auch solch armselige Musikanten wie Schillings und Hausegger vom Orchester? Da sind doch die Herren Präsidenten des Musikerverbandes und seiner Münchner Ortsgruppe ganz andere Sachverständige! Ich glaube, diese Gegenüberstellung der beiden in Frage kommenden „Autoritäten“ genügt für die Denkenden, auch unter den Mitgliedern des Musikerverbandes, sie von der Notwendigkeit zu überzeugen, das Vorgehen des Präsidiums noch einmal zu prüfen, ob nicht die Verhängung der Sperre über Kaim, vor allem aber über die Ausstellung „München 1908“, eine frivole Überschreitung der präsidialen Macht war, und ob nicht die so freudig und bereitwillig gesandten Geldspenden doch eine im Grunde unnötige Ausgabe gewesen sind.

Ich bin den Geschehnissen vorausgeeilt. Hofrat Kaim kündigte den Musikern, deren Pulte neu besetzt werden sollten, auf die ausgesucht ungeschickteste Art. (Nebenbei: die Kündigung wäre garnicht nötig gewesen, es hätte genügt, für die als ungenügend bezeichneten Musiker ein Sommerengagement zu suchen und die besseren Kräfte nur für die Ausstellung zu nehmen — falls es Kaim wirklich so schwer wurde, die Betroffenen zu entlassen.) Die nächste Folge war, im Zusammenhange mit einer in denselben Tagen erschienenen, übrigens sehr maßvollen und durchaus berechtigten Kritik, die bekannte Demonstration des Orchesters gegen den Kritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten". Die Angriffe des Orchesters auf Schneevoigt und Kaim folgten. Die Ausstellungsleitung verlangte natürlich mit Recht Garantieen dafür, daß sich solche Auftritte im Sommer nicht wiederholten. Das Orchester und der Musikerverband erklärten sich mit den entlassenen vier Musikern solidarisch und drohten mit der Sperre, falls die Kündigung nicht rückgängig gemacht würde. Der Vertrag mit Kaim wurde gelöst, und die Sperre wurde, da Kaim die Entlassenen väterlich wieder aufnahm, einstweilen nicht verhängt. Sein Edelmut sollte ihm wenig nützen. Das Orchester, das schon gleich nach der antikritischen Demonstration in einer Versammlung mit der Aufkündigung des Verhältnisses mit Kaim und Selbstverwaltung geliebäugelt hatte, wartete auf die erste Gelegenheit, seinen Plan auszuführen. Diese fand sich auf einer Konzertreise in Mannheim. Es spielte dort aus Ranküne gegen seinen Dirigenten absichtlich ohne jeden Ausdruck, und Kaim sah sich veranlaßt, dem Wortführer — einem gewissen Panzer, der sich rühmen kann, trotz seiner jungen Jahre schon in 34 Orchestern gesessen zu haben, und der, obschon erst seit Oktober 1907 in Kaims Diensten, der böse Geist des Orchesters geworden ist — außerordentlich zu kündigen. Auch hier stellte sich das Orchester auf die Seite des Gemaßregelten. Der Bruch des Orchesters mit Kaim war damit besiegelt. Das Orchester fuhr nach München, überließ seinen Chef seinem Schicksal und schloß sich zum Tonkünstler-Orchester zusammen. Über Kaim wurde die Sperre ausgesprochen. Nicht über Kaim allein aber, sondern auch — und damit kommen wir zu dem in seiner Unglaublichkeit interessantesten Teil der Geschichte — über die Ausstellung! Und dieses, obgleich der Präsident des Verbandes dem Musikausschusse zugestand, daß die Ausstellung keine Schuld an den Mannheimer Vorgängen habe! Was war der Zweck der Sperre? Man wollte die Ausstellung durch dieses Mittel, dessen Unberechtigung jedem Unbefangenen ohne weiteres einleuchtet, gewaltsam zwingen, für die Ausstellung das Tonkünstler-Orchester zu engagieren, dasselbe Orchester also, das in seiner Gesamtheit der Musikausschuß abgelehnt hatte. Verhandlungen mit auswärtigen Orchestern

von Ruf, die der Ausschuß sofort nach der Lösung seines Vertrages mit Kaim eingeleitet hatte, mußten abgebrochen werden.

Der Musikausschuß mußte einerseits die Unmöglichkeit erkennen, seine schönen Pläne — für die, was äußerst bezeichnend für den Geist der Herren Musikerverbändler ist, weder das Tonkünstler-Orchester, noch der Präsident des Verbandes Verständnis besitzt — auszuführen, andererseits empfand er, daß er durch eine Unterwerfung unter die Forderung des Musikerverbandes eine Verrottung der musikalisch künstlerischen Verhältnisse Deutschlands sanktionieren würde. Er gab seine Entlassung, und München wird seine Ausstellungsmusik in der herkömmlichen Weise machen.

Es hätte keinen Zweck, die weitere Öffentlichkeit mit diesem Gegenstande zu behelligen, deckte das Verhalten des Musikerverbandes nicht auf, welche zersetzenden Anschauungen in aller Stille unter der Musikerschaft aufgewachsen sind und mit ihrem unheilvollen Wesen die deutsche Kunst ganz allgemein gefährden. Zum ersten Male sehen wir hier, wie die nackte, krasseste materielle Eigensucht und die Abwesenheit jeglichen künstlerischen Pflichtbewußtseins die Handlungsweise einer großen Künstler-Berufsgenossenschaft bestimmen. Wäre der Streit auf München beschränkt geblieben, so könnte man das unkünstlerische Vorgehen des kontraktbrüchigen Orchesters ignorieren und im Vertrauen auf den gesunden Geist des deutschen Musikers zur Tagesordnung übergehen. Dadurch jedoch, daß der Musikerverband ohne die in solchem Falle gebotene Sorgfalt eingehender Prüfung der Umstände die Sache des revoltierenden Orchesters zu seiner eigenen machte, daß er das ideale Streben bedeutender Musiker durch ungesetzliche oder doch terroristische Mittel lähmte, daß er rein künstlerische Absichten durch Maßregeln vereitelte, die nur in Lohnkämpfen bei Maurern und Zimmergesellen üblich, — durch alles dies hat die Angelegenheit ein Aussehen erhalten, das alle Musiker ohne Unterschied ihrer Stellung zwingt, sich aufs allerernstlichste damit zu beschäftigen. Die Gefahren, die in der stillschweigenden Duldung solcher Vorgänge liegen, hat ein „offener Brief" des Musikausschusses an die Dirigenten und Orchester überzeugend geschildert. Ich zitiere:

1. Kein Dirigent wird mehr sicher sein, ob es ihm erlaubt ist, einen als unzulänglich befundenen Musiker zu entlassen, ohne Gewaltmaßregeln von seiten des mit dem entlassenen Musiker paktierenden Verbandes zu riskieren. Die Entscheidung über die Zusammensetzung eines Orchesters soll künftighin nicht von den künstlerischen Erwägungen der hierzu berufenen Faktoren, sondern von rein sozialen der Musiker selbst, die in eigener Sache richten, abhängen.
2. Durch den Zusammenbruch eines Kunstinstituts kann ein anderes mit diesem in keiner Beziehung stehendes, hochbedeutsames künstlerisches

Unternehmen verhindert werden, die seinen Plänen genügenden Mittel frei zu wählen, es kann ihm ein die Protektion des Musikerverbandes genießendes Orchester mit der Pistole in der Hand aufgezwungen werden. Dieser Zwang wirkt in empfindlicher Weise auf die anderen Orchester zurück, denen ein freier Wettbewerb durch das Präsidium einfach verboten wird.

3. Wo die künstlerische Qualität allein ausschlaggebend sein soll, läßt der Verband nur soziale Erwägungen gelten. Dieser unkünstlerische und ausschließlich sozialistische Standpunkt ist geeignet, den Orchestermusiker in kürzester Zeit um die Früchte seines harten und mit tiefster innerlicher Berechtigung geführten Kampfes für die Ehre seines Standes zu bringen.

In diesen Sätzen ist klar ausgedrückt, wohin wir steuern, wenn die Prinzipien des Musikerverbandes Gewohnheitsrecht erlangen. Wir müssen auf Abhilfe sinnen, auf eine Schutzmaßregel gegen willkürliche und anmaßende Entscheidungen und Taten des Musikerverbandes. Hieran sind alle Musiker interessiert, namentlich die guten Orchestermusiker. Denn gerade die wirklich tüchtigen unter ihnen müssen wünschen, daß nicht Unfähige auf ihre Kosten geschützt werden. Sollten die Anschauungen des Verbandes Geltung gewinnen, so wird Deutschland in zehn bis fünfzehn Jahren mit Biermusikern übervölkert sein, und anstatt einer Hebung ihres Standes werden die Orchester im Gegenteil eine Degenerierung erleben. Wohin kommen wir, wenn nicht mehr die künstlerische Tüchtigkeit, sondern die gemeine Brotfrage den Ausschlag geben soll? Und ist es denn auch irgendwie gerecht, schwebende Streitfragen, wie die zwischen Kaim und dem Orchester und wiederum zwischen dem Musikausschusse und dem Orchester durch gänzlich einseitige Beurteilungen richten zu wollen und einfach durch eine plumpe Machtprobe zu lösen?

Dieser letzte Punkt gibt sogar die Erwägung ein, ob es nicht nötig und richtig wäre, gegen die Entscheidung des Verbandes noch nachträglich zu protestieren und sie einer strengen Untersuchung durch ein unparteiisches Kollegium zu unterwerfen. Zu den schlimmsten Folgen dieses Falles würde es zu zählen sein, versuchte man nun, einen Gegensatz zwischen Dirigenten und Orchestern zu konstruieren, eine Feindschaft zwischen den Kräften aufzurichten, die auf gemeinsames Wirken angewiesen sind. Es ist genug an den sozialen Kämpfen in der Industrie; von der Kunst wollen wir sie soweit wie möglich fernhalten. Ich würde es wenigstens als sehr beklagenswert erachten, führte das unsinnige und überhebende Benehmen des Musikerverbandes dazu, daß sich die Dirigenten und die Vorstände von Konzertinstituten, die in den weitaus meisten Fällen rein ideale Unternehmungen ohne Gewinnüberschuß, ja, gewöhnlich

mit starker Unterbilanz sind, nun zu einem „Arbeitgeber"-Verbande zusammentäten. Nein, wir wollen keinen Zwiespalt; gemeinsame Arbeit muß die Lösung finden. So wäre es denn wohl zu überlegen, ob man nicht — vielleicht unter Führung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins — einen Kongreß einberufen sollte, der erstens den bedauerlichen Münchner Fall nachzuprüfen, zweitens ein aus Vertretern der Orchestermusiker und der Konzertgesellschaftsvorstände oder der Dirigenten bestehendes Schiedsgericht zu ernennen hätte, das in ähnlichen Streitfällen bindende Urteile fällen müßte.

Inzwischen sei an die Künstler- und Standesehre der denkenden Orchestermusiker appelliert, eine schlechte Sache nicht deswegen zu unterstützen, weil sie von „Kollegen" gemacht wird, und eine Klärung des Falles zu verlangen unter der bestimmten Forderung, daß die Gegenseite frei und ungehindert zu Worte komme und beachtet werde. Bis jetzt hat nur die sozialdemokratische Partei aus der künstlichen Verwirrung der Gemüter Nutzen gezogen. Es war vorauszusehen, daß sie sich bedingungslos auf die Seite des Orchesters stellen würde, das mit der Veranstaltung von Streiks und Skandalszenen ganz und gar den Geschmack jener seltsamen Weltverbesserer, die immer nur für sich Freiheiten beanspruchen, sie aber nicht anderen zugestehen, zu treffen gewußt hat. Ihr Münchner Preßorgan hat denn auch nicht verfehlt, die Angelegenheit parteipolitisch auszuschlachten; für sie kommt die künstlerische Seite überhaupt nicht in Betracht, sie preist es nur, daß sich das Orchester eine „demokratische" Selbstverwaltung angeschafft habe. Die ganze Enge ihres Gesichtskreises offenbart sich wieder in der Auffassung dieses Falles. Es mag nützlich sein, ihr wenigstens in einem Punkte zu widersprechen: für die Öffentlichkeit ist es ganz fürchterlich egal, ob ein Orchester im Solde einer Gesellschaft oder eines Unternehmers steht oder ob es ein selbständiges Institut mit eigener Verwaltung bildet; es kommt allein darauf an, ob es ein leistungsfähiges Orchester ist, und ob es künstlerisches Ehrgefühl besitzt. Auch die politische Gesinnung des einzelnen ist natürlich gleichgültig, solange sie die ungeschriebenen Gesetze der gegenseitigen Achtung und der Kunst respektiert. Hiergegen aber hat das Tonkünstler-Orchester und mit ihm das Präsidium des Musikerverbandes gesündigt. Und darum ist es nötig, den Fall zur Sprache zu bringen und öffentlich zu prüfen.

Es gilt die deutsche Kunst, nicht die persönliche Ehre der einzelnen in den Streit verwickelten Männer, mögen sie nun auf dieser oder jener Seite stehen.

KAIMORCHESTER, AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908 UND ALLGEMEINER DEUTSCHER MUSIKERVERBAND

EINE KLARLEGUNG

Im Februar vorigen Jahres erging von dem geschäftlichen Leiter der Ausstellung München 1908 an Siegmund von Hausegger die Einladung, ein Komitee einzuberufen, mit dem er die künstlerische Oberleitung der musikalischen Arrangements übernehmen möge. Die Tonkunst sei „mitprojektierter Ausstellungsgegenstand", besonders werde aber angestrebt, „die Münchener Tonkunst ... durch die Vornehmheit und Gediegenheit der Aufführungen darzutun". In einer mündlichen Besprechung mit dem Oberbürgermeister, dem Direktorium der Ausstellung und einer Reihe von Vertretern der Unterausschüsse legte Hausegger seinen Standpunkt dar, der allgemeine und bedingungslose Zustimmung fand. Entsprechend der Direktive des geschäftlichen Leiters, laut der die musikalischen Veranstaltungen der Ausstellung nicht dem Geldgewinne, sondern lediglich dem Ansehen und der Ehre des Unternehmens dienlich sein sollten, wurde neben dem Unterhaltungskonzert vor Restauration und der Bläsermusik im Freien eine Reihe von Symphoniekonzerten großen Stiles, sowie eine kleine Anzahl (5) von Kammermusik-Abenden vereinbart. Auf Grund der hierdurch gegebenen Dispositionen reichte Ende Mai das Musikkomitee dem Direktorium sein Arbeitsprogramm ein. Dieses kennzeichnete die gestellte Aufgabe darin, daß, getreu dem Sinne des ganzen Ausstellungsunternehmens als eines kulturellen, das kulturelle Moment der Musik in möglichster Reinheit darzustellen sein werde. Die innerliche Berechtigung wird bei jeder Art von konzertanter Darbietung durch ihre stilistische Besonderheit erwiesen werden müssen. Es waren demnach die stilistischen Grenzen zwischen dem, lediglich einer lauten Geselligkeit als belebendes Element dienenden Bläserkonzert im Freien und dem vornehmen Unterhaltungskonzert im geschlossenen Raume, zwischen dem, symphonischen Charakter tragenden Orchesterkonzert und dem intimen Kammermusik-Abend zu ziehen. Als das gemeinsame Grunderfordernis jeder Darbietung wurde aber möglichste künstlerische Vollkommenheit bezeichnet.

Auf dieser Grundlage schritt das Komitee an die praktische Ausführung. Zunächst galt es, ein Ausstellungsorchester zu gewinnen, das

allen, auch den höchsten Ansprüchen genügte. Da „München“ ausgestellt werden sollte, kam vor allem das einheimische Kaimorchester in Betracht.

Dieses genoß einen glänzenden Ruf in Deutschland, leider ohne ihn in den letzten Jahren voll gerechtfertigt zu haben. Die vielen Schwierigkeiten, mit denen Kaim bei Führung seines Konzertinstituts zu kämpfen hatte, ließen niemals, auch zu Weingartners Zeiten nicht, ein völlig gleichwertiges, ausgeglichenes Ensemble zustande kommen. Doch war es der genialen Dirigentenkunst Weingartners meist gelungen, diese Mängel zu verdecken. Der anstrengende Dienst, die kleinen Gagen, sowie die tatsächlich sehr harten Kontraktbestimmungen, besonders bezüglich Krankheitsfalles, einerseits, andrerseits der taktische Fehler, daß Kaim in künstlerischen Fragen fast stets für sein Orchester gegen den Dirigenten, sowie gegen oft wohlberechtigten Tadel der Kritik Partei nahm, führten einen schon zu Weingartners Zeiten beginnenden Rückgang in den Leistungen, sowie eine zunehmende Mißstimmung des Orchesters herbei, die sich in lässiger Pflichterfüllung, sowie in sich lockernder Disziplin äußerten.

Das alles war dem Komitee nicht verborgen geblieben. Es galt demnach, sich vor Vertragsschluß den notwendigen Einfluß auf die für die Ausstellung wünschenswerte Qualität des Mitgliederstandes, sowie auf Innehaltung gewissenhafter Disziplin zu sichern. Unsere dahingehenden Bemühungen begegneten bei den Verhandlungen dem heftigsten Widerstande von Hofrat Kaim, der dem Musikkomitee lediglich die Rolle eines ihm zur Seite stehenden Badekommissariates (nach dem Muster von Kissingen) zugewiesen haben wollte, was sich mit der von uns selbständig und auf eigene Verantwortung durchzuführenden Aufgabe nicht wohl vertrug. Endlich gelang im August der Vertragsabschluß, nach dem Kaim dem Musikkomitee das Recht einräumte, die Entlassung von nicht genügenden Mitgliedern zu verlangen, soweit ihm selbst dies seine Verträge mit den Musikern gestatteten. Am empfindlichsten waren die Mängel des Orchesters beim Holzbläserensemble, weshalb das Komitee die Neubesetzung von vier Holzinstrumenten für die Zeit der Ausstellung beantragte. Es wäre natürlich Herrn Hofrat Kaim unbenommen geblieben, die vier Musiker, falls sie nach seiner Anschauung genügten, zu veranlassen, ein Sommerengagement zu suchen, wie es ja zahlreiche Orchestermitglieder tun, und sie im Herbst wieder zu engagieren. Er entließ sie aber am 1. Januar vollständig, hierdurch unserem Urteil zustimmend, wälzte jedoch den Musikern gegenüber alle Verantwortung auf uns ab. Dies war ein ebenso bequemes, wie unkorrektes Verfahren. Die Früchte desselben zeigten sich alsobald. Eine zur selben Zeit in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ erschienene, die Mängel des Orchesters, die sich jedem mit Ohren begabten Hörer unabweislich aufdrängten, abfällig beurteilende Kritik wurde gänzlich grundlos

mit unserem Antrag in Zusammenhang gebracht. Das Orchester, unter der Fiktion einer gegen es gerichteten Machenschaft stehend, ließ sich zu einem 25 Minuten dauernden Skandal gegen den Kritiker der „M. N. Nachrichten" hinreißen, wie es scheint, keineswegs gegen den Willen seines Chefs. Außerdem drohte der Musikerverband aus Berlin mit der Sperre über Kaimsaal und Ausstellung, falls die — künstlerisch wie formell vollkommen rechtlich gekündigten Musiker — nicht sofort wieder engagiert würden. Der böse Geist hatte nun von dem Orchester Besitz ergriffen. Störendes Anzischen des eigenen Dirigenten während der Beifallskundgebungen des Publikums, passive Resistenz, Zusammenschluß zu einer gegen den eigenen Chef gerichteten Organisation, dies alles waren Dinge, die das Orchester als für die künstlerische Aufgabe der Ausstellung absolut ungenügend erkennen ließen. Dies und andere sich der Öffentlichkeit entziehende Gründe veranlaßten die mit uns sich vollkommen solidarisch erklärende Ausstellungsleitung, eine gütliche Lösung des Vertrages mit Kaim herbeizuführen. Unmittelbar nachher wurde uns über den seit Herbst rapiden Rückgang des Orchesters neuer Aufschluß: Kaim hatte im Oktober vorigen Jahres, also nach Abschluß seines Vertrages mit der Ausstellung, nicht weniger als vierundzwanzig neue Musiker engagiert, ohne uns davon Mitteilung zu machen, und ohne uns zu der kontraktlich ausbedungenen Teilnahme am Probespiel einzuladen. Also fast die Hälfte des Orchesters waren gar nicht mehr die für die Ausstellung engagierten Mitglieder!

Da Kaim sofort nach seinem Rücktritt vom Vertrage die vier Mitglieder wieder aufnahm, kam es diesmal nicht zur Verhängung der Sperre.

Das Musikkomitee trat nun unverzüglich mit auswärtigen hervorragenden Orchestern in Unterhandlung. Es kam mit einem der ersten Hoforchester Deutschlands fast zum Abschluß, als Ereignisse im Kaim-Orchester eintraten, die, so unerwartet und ungewöhnlich ihre Form war, doch sich seit langem im Schoße des Institutes vorbereitet hatten. Das Kaim-Orchester hatte als Haupt Herrn Panzer gewählt, einen Mann von etwa 32 Jahren, der, erst seit letztem Herbst dem Orchester angehörend, sich seltsamerweise rühmt, schon in 34 Orchestern engagiert gewesen zu sein. In diesem mindestens höchst unruhigen Geiste sah Kaim den Vater der in der Verbandszeitung offen ausgesprochenen Idee einer Trennung des Orchesters von seinem Chef und der Gründung einer Selbstverwaltung, sowie den Anstifter der sich stets steigernden Gärung. Gelegentlich eines Gastkonzertes in Mannheim kündigte er ihm außerordentlich, worauf das Orchester die Rücknahme der Entlassung kategorisch forderte, widrigenfalls mit dem Streik drohend. Kaim erklärte jeden, der nicht spiele,

für kontraktbrüchig und deshalb entlassen, was zur Folge hatte, daß das ganze Orchester ihm einfach nach München durchbrannte.

In dem Streit zwischen Hofrat Kaim mit seinem Orchester irgendwie Partei zu ergreifen, liegt uns fern. Nur so viel, daß wohl auf beiden Seiten Ursache zur Klage war. Aber der Tatbestand, der sich jedem objektiven Beobachter bietet, ist: das Orchester, seit Jahren in Disziplin und Leistung zurückgegangen, hat für die Kundgebungen seines Willens Formen gewählt, die bisher in der Konzertgeschichte überhaupt noch nie da waren, und die im Interesse des Musikerstandes als einer Künstlerkorporation gänzlich unwürdig, auf das allerschärfste zu mißbilligen sind. Es hat durch die ergriffenen Mittel eklatant dargetan, daß es hohen Aufgaben, die durch einen ernsten künstlerischen Geist getragen sein müssen, in keiner Weise gewachsen ist. Die versäumte Ablehnung eines solchen Orchesters von seiten des Musikkomitees wäre als grobe Pflichtverletzung, ja, als direkte Vereitelung des musikalischen Planes zu bezeichnen gewesen.

Dieses Orchester schloß sich in München zu einer neuen Gründung unter dem Namen „Münchener Tonkünstler-Orchester" zusammen.

Dies alles hätte der Ausstellung, die mit den letzten Vorgängen in gar keiner Beziehung stand, gleichgültig sein können, wenn nicht der Musikerverband über Kaim-Institut und Ausstellung die Sperre verhängt hätte, die jedem Verbandsmitglied ein Engagement an einer der beiden Stellen strikte verbot. Unsere Verhandlungen mit dem zum größten Teile dem Verbande angehörenden Hoforchester wurden hierdurch hinfällig. Diese Maßregelung der Ausstellung durch das Verbandspräsidium geschah eingestandenermaßen nicht etwa wegen irgendeines Verschuldens — von einem solchen sei keine Rede —, sondern zu wirtschaftlichem Schutze des Tonkünstler-Orchesters. Denn als Ausstellungs-Orchester dürfe niemand anderer engagiert werden als die „Tonkünstler". Gestützt auf diese unerhörte Repressalie des Verbandes, boten sich diese tatsächlich der Ausstellung an, dieselben, die wegen disziplinärer und künstlerischer Unzulänglichkeit wenige Wochen vorher abgelehnt worden waren. Allerdings stellten sie als Gewähr dafür, daß die gerügten Demonstrationen sich nicht wiederholen würden, eine Kaution bis zur Höhe von 120000 Mk. in Aussicht und gestanden die Entlassung einiger Mitglieder zu. Allein, kann es eine Sicherstellung geben gegen die seelischen Schäden, die jahrelange Unzufriedenheit und bis zur Auflösung aller Ordnung gesteigerte Disziplinlosigkeit hervorrufen? Kann eine Kaution das Wunderwerk zustande bringen, daß die zahlreichen minderwertigen Kräfte des Orchesters nun plötzlich über ihr eigenes künstlerisches Vermögen hinauswachsen, andere Musiker werden? Ultra posse nemo

tenetur. Vor allem aber: durfte unter dem unwürdigen Drucke der Sperre überhaupt verhandelt werden? Das Musikkomitee erklärte, mit dem Tonkünstler-Orchester in keiner Weise paktieren zu können. Die Ausstellungsleitung verlangte, daß die Sperre, sollte überhaupt verhandelt werden, erst aufgehoben werde. Sie wurde nach persönlicher Intervention des Oberbürgermeisters aufgehoben, aber mit der ausdrücklichen Bedingung, daß mit keinem anderen Orchester irgendwelche Verhandlungen angeknüpft werden, und daß die Sperre sofort nach etwaigem Scheitern des Engagements wieder eintrete. De facto war mithin die Ausstellung nach wie vor gesperrt. Sie sollte also gezwungen werden, für die Erhaltung dieses ihr nicht genehmen Orchesters aufzukommen. Dabei veranlaßte dieses Orchester aber keineswegs die Not, in München zu bleiben; denn in einem Zirkular an die Orchester Deutschlands erklärte es ausdrücklich: „Obwohl es bei unserer Auflösung jedem von uns ein leichtes gewesen wäre, da oder dort ein Unterkommen zu finden, so haben wir doch den schwierigen Pfad zur Konstituierung eines Orchesters mit Selbstverwaltung gewählt." Uns teilte das Orchester durch seine Vertrauensmänner in mündlicher Besprechung mit, es könne auch ohne das Engagement in der Ausstellung ein Jahr lang ruhig aushalten. Das Ansinnen der Ausstellungsleitung, einen Tausch mit dem Wiener Konzertvereinsorchester in der Weise zu versuchen, daß dieses in der Ausstellung spiele, die „Tonkünstler" statt seiner nach Kissingen gingen, wurde rundweg abgelehnt. Man sieht also, nicht eine Frage der Not, sondern eine Machtfrage bedeutete das brüske und selbstherrliche Vorgehen des Verbandspräsidiums. Einem solchen sich zu beugen, wäre für das Musikkomitee eine Gewissenlosigkeit gegen die einschneidendsten Interessen des deutschen Kunstlebens gewesen. — Aus diesen Erwägungen mußte ein Engagement des Tonkünstler-Orchesters unseren Rücktritt zur Folge haben. Wir versäumten aber nicht, der Ausstellung andere Wege, ein Orchester zu gewinnen, vorzuschlagen. Diese wurden jedoch, als für die sonstigen Interessen des Unternehmens nicht opportun, abgelehnt. Das Direktorium versuchte einen Kompromiß in der Art, daß 30 Mitglieder des Tonkünstler-Orchesters und 30 auswärtige Musiker zu einem Ausstellungsorchester vereinigt würden. Auch dies lehnte das Tonkünstler-Orchester ab; es müßten mindestens 42 Mitglieder engagiert werden, von einem Rücktritt des Herrn Panzer, des spiritus rector aller Skandalszenen, könne keine Rede sein. Die Unmöglichkeit, auf derartig kategorisch gestellte Bedingungen einzugehen, veranlaßte das Direktorium, auf das Engagement eines ständigen Ausstellungsorchesters und somit auf die Durchführung des musikalischen

Programms zu verzichten. Damit war der Wirkungskreis des Musikkomitees gestrichen, weshalb wir von unserem Amt zurücktraten. Man will nun sich hauptsächlich mit Militärmusik und gelegentlichen Gastspielen größerer Orchester behelfen; allerdings sollte sich unter diesen auch das Tonkünstler-Orchester befinden. Wie richtig aber die Öffentlichkeit in München das Verhalten dieses Orchesters beurteilt, findet seinen Ausdruck darin, daß sämtliche Zeitungen mit Ausnahme der sozialdemokratischen „Münchner Post" bis auf weiteres die Veröffentlichung von redaktionellen Ankündigungen oder Besprechungen des Tonkünstler-Orchesters verweigern.

Das Fazit der Begebenheiten ist: der Ausstellung „München 1908" wurde die Durchführung eines kulturell hoch bedeutsamen Teiles ihres Programms durch die beispiellos eigenmächtige und im höchsten Grade ungerechte Handlungsweise des Musikerverbandes verwehrt. Der Verband, mit dessen Bestrebungen zur Hebung der sozialen Lage der Orchestermusiker an sich jeder Einsichtige volle Sympathie haben mußte, hat einen Weg eingeschlagen, auf dem kein Künstler wird folgen dürfen. Denn wenn statt der künstlerischen und im wohlverstandenen Sinne sozialen rein sozial-parteiliche Gesichtspunkte maßgebend sein sollen, wenn es einem Unternehmen von der Bedeutung der Ausstellung verwehrt sein soll, ein Orchester nach seiner Qualität zu wählen, nur weil der Verband es so will, dann wird in Bälde in unser Musikleben der Klassenkampf getragen, statt eines Zusammenschlusses aller Künstler werden wir auch hier Arbeitgeber und Arbeitnehmer in einem die Kunst mordenden Ringen sich gegenseitig bekriegen sehen. Die Übertragung des sozialdemokratischen Prinzips auf die gänzlich anders gearteten künstlerischen Verhältnisse im Interesse der Kunst mit allen Kräften zu verhindern, wird Aufgabe aller Künstler, zuerst aber der Orchestermusiker selbst sein. Sie hätten allen Anlaß, gegen ein Präsidium zu protestieren, das ihre Sache so übel berät. Dem guten Musiker müssen die Wege geebnet werden, nicht jedem Musiker schlechthin; ihn in seinem harten Kampfe zu unterstützen wird nach wie vor Sache jedes rechtlich Denkenden sein. Bestrebungen des Verbandes, die dahin gehen, werden jederzeit der wärmsten Sympathie und Unterstützung sicher sein müssen. Sozialparteilicher Terrorismus aber hat im Bereiche der Kunst nichts zu suchen.

Siegmund von Hausegger Professor Max Schillings
Hermann Bischoff Kammersänger Ludwig Heß Ernst Boehe

ARTURO TOSCANINI

von Paul Marsop-München

Binnen kurzem wird die italienische Opernbühne einen schweren Verlust erleiden: auch Arturo Toscanini, zurzeit der beste Musiker seines Vaterlandes, folgt den Lockungen der Dollarleute. Es ist keiner da, der ihn an den Stätten seiner bisherigen Wirksamkeit auch nur annähernd zu ersetzen vermöchte. Man hat in ihm einen künstlerischen Erzieher von hervorragender Bedeutung zu sehen. Mußte Italien nach dem Tode Verdi's sich mit kompositorischen Begabungen bescheiden, die nicht über die Talenthöhe hinauswuchsen, so konnte es sich in Toscanini doch wenigstens eines Dirigenten rühmen, aus dem hin und wieder Geniefunken sprühten. Eines, der zu den seltenen Naturen gehört, die nachschöpferische Potenz, Energie und organisatorische Gewalt in sich vereinigen. Intuitiv gewann er mit dem Geist der Wagnerischen Epoche so enge Fühlung, als das einem romanischen Temperament wohl überhaupt gelingen mag. Von diesem Geiste mächtig angeregt, begann er den Reformhebel anzusetzen. Ein Stück Hans von Bülow, ins Südlich-Brünette abgewandelt. Feurig, feinnervig, frauenhaft erregbar, unerbittlich streng gegen sich und andere, stets einen Blitz im Auge und einen Fluch auf der Zunge, setzt er das, was früher regelmäßig, heute weniger häufig an deutschen Kapellmeistern als Gewissenhaftigkeit zu loben war und ist, von ungefähr in Fanatismus um. Letzthin kam ich vormittags gegen elf Uhr in die Mailänder „Scala". Nachdem ich mir mein Billett für die Abendvorstellung gekauft, wandte ich mich an den Hauswart mit der Bitte, mich die unlängst veränderte Orchesteranlage sehen zu lassen. „Bedaure sehr, im Augenblick geht es nicht: Toscanini probt. Bitte sprechen Sie im Laufe des Nachmittags wieder vor." Um vier war ich abermals zur Stelle. „Tut mir ganz ungemein leid: die Probe ist noch nicht aus."

Ab und zu leitete der Maëstro eine Stagione im Turiner „Teatro Regio", im „Communale" von Bologna, im „Carlo Felice" von Genua; überall bahnte er mit seinem Können und seiner Energie dem Fortschritt den Weg. Das Beste seiner Liebe aber wendete er an die „Scala". Ich hörte dort im Laufe der Jahre unter seiner Leitung fast alle Dramen Wagners, eine ansehnliche Reihe Donizetti'scher, Verdi'scher und jungitalienischer Opern. Nie verließ ich das Haus, ohne lebhaft angeregt zu sein und vornehmlich in Hinsicht auf Direktionstechnik ein gut Teil gelernt

zu haben. Heuer waren mir die „Götterdämmerung", Ponchielli's „Gioconda" und Charpentier's „Louise" beschieden. Meine prinzipiellen Einwände gegen Aufführungen des „Ring"-Zyklus, der „Meistersinger", des „Tristan" in italienischer oder französischer Verniedlichung hab' ich — auch an dieser Stelle — oft genug entwickelt. Die deutsche Sprache mit ihrer Wucht, ihrer Härte, ihrer herbkräftigen Schönheit, mit ihrem versonnenen Tiefton und ihrer Bildhaftigkeit ist die Seele des Wagnerischen Kunstwerkes; die deutsche Empfindung die Seele des Wagnerischen Orchesters. Seelen lassen sich nicht austauschen. Und dennoch dünkt mir die Wagner-Interpretation Toscanini's nicht nur belehrsam, sondern in ihrer Art auch vielfach erfreulich. Weil sie auf einer exemplarischen Genauigkeit der Vorbereitung beruht, die bei uns — wenn man allenfalls von den Bayreuther Festspielen absieht — schon halbwegs zur Mythe wurde. Es muß der Wahrheit gemäß ausgesprochen werden, daß der von Toscanini geschulte Instrumentalkörper in der Präzision der Einsätze wie in der Sauberkeit und Ebenmäßigkeit der Phrasierung das Wiener wie das Berliner, das Münchner wie das Dresdner Hoforchester schlägt. Kein Zweifel: die Großzügigkeit der Linienführung eines Felix Mottl bedeutet für uns etwas Höheres. Doch es gab einmal eine Zeit, in der bei deutschen Darstellungen der „Götterdämmerung" bedeutende Auffassung und sorgsamste Ausfeilung selbst der kleinsten rhythmischen und dynamischen Werte verschwistert waren. Sie ist, so scheint es, entschwunden. Was trägt die Schuld daran? Hauptsächlich unser sich immer mehr geschäftsmäßig anlassender Opernbetrieb: die unsinnige Häufung der Aufführungen, die, bei täglich wechselnden Aufgaben, ein ausreichendes Vorstudieren und Nachprüfen ausschließt, die Abwerkelung und gewerbsmäßige Ausschlachtung dessen, was als ausnahmsweise zu bietendes Festspiel gedacht ist, im heruntergehaspelten Alltagsspielplan. Man kann nicht jeden zweiten Tag begeistert sein, man kann auch nicht jeden zweiten Tag innerhalb eines riesenweit gespannten Rahmens dreitausend technische Einzelheiten peinlich streng nach der Vorzeichnung ausschattieren. Der Kapellmeister wie der Instrumentalist greift schließlich gezwungenermaßen zum Maurerpinsel. Es ist betrüblich, daß man heute nach Mailand reisen muß, um den Brünnhilden-Doppelschlag von Streichern und Holzbläsern gleichartig behandelt, um die Tuben tadellos rein und haarscharf auf den Schlag einsetzen zu hören. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß bei der Möglichkeit ungestörter Vorbereitung die Autorität und der schier unendliche Probenfleiß eines Italieners sogar mit offenem, wenn auch tiefer gelegten Orchester öfters den vollkommenen Ausgleich zwischen vokalen und instrumentalen Faktoren zustande bringen, auf den wir mit und ohne „mystischen Abgrund" wohl bald vollends verzichten werden.

Doch nicht allein den musikalischen Teil der Aufgaben, die er sich stellt, beherrscht Toscanini meisterlich — bis zu dem Grade, daß er alles und jedes, den „Tristan" wie die „Salome", den „Falstaff" wie die „Butterfly" mit souveräner Sicherheit auswendig dirigiert. Er leistet auch als neuzeitlich gestaltender Mann der Szene recht Beträchtliches. Allen einheimischen Überlieferungen entgegen geht er auf einheitlich dramatische Wirkungen geschlossener Akte aus. Als ihn der Mob einmal durch Entfesselung eines Höllenlärms dazu zwingen wollte, die „Lodernden Flammen" des „Trovatore" wiederholt aufzüngeln zu lassen, warf er den Taktstock hin, fuhr stracks fünfzig Meilen gen Süden und kehrte nicht eher an das Pult der „Scala" zurück, als bis er die Zusicherung des Verwaltungsrates in der Tasche hatte, sich in Zukunft über Dacapowünsche kurzerhand hinwegsetzen zu dürfen. Etwas Unerhörtes für italienische Verhältnisse![1]) Wie die Claque, so hat er auch die Snobs gebändigt. Allem Widerspruch der erbeingesessenen Logeninhaber zum Trotz befahl er, den Zuschauerraum zu verdunkeln, und zwar vom ersten Takte der Ouvertüre oder des Vorspiels an! In Deutschland wird die Ouvertüre vielfach noch „bei festlich beleuchtetem Hause" gespielt, als ob sie mit der ihr folgenden Oper nichts zu tun hätte — damit es den Zuschauern doch vergönnt ist, die mimischen Fertigkeiten des Dirigenten zu bestaunen. Im Weiteren ersetzte Toscanini den Vorhang durch die sich teilende Gardine, drang darauf, daß die technischen Kräfte der „Scala" sich mit dem Dekorations-, Beleuchtungs- und Maschinenwesen des Bayreuther Festspielhauses, der Münchner und Pariser Bühnen vertraut machten, drillte den Chor so lange, bis er aus einer rohen, blöden, nach dem Lineal gerichteten Statistenmasse zu einem individuell frischen Mitspieler wurde, und gewöhnte es schließlich den eitelsten Solisten ab, die Zuschauer en face anzusingen. Fast trieb er den Stimmprotzen auch die landesübliche Untugend aus, auf den Fermaten zu übernachten. Und das wesentlichste: er baut den gefühlsmäßigen, den dramatisch belebten Vortrag stets auf der Grundlage unerschütterlicher Korrektheit auf. Der geringste Notenwert muß plastisch hervortreten. Ohne Elastizität und Grazie der Stabführung irgendwie vermissen zu lassen, schlägt er in den breiten Kantilenen Bellini's unentwegt die vier Viertel aus. Wehe dem, der ihm nicht gehorcht! Er duldet keinen Widerspruch; er ist gefürchtet. Das hat in der Theatersphäre zehnmal mehr für sich, als beliebt zu sein. Auf und vor der Bühne setzt sich nur der durch, der mit einem eisernen Besen kehrt. Freilich darf solch Gerät nicht ein Dilettant qua Intendant handhaben, sondern

[1]) Bei einer jüngst in Parma vonstatten gegangenen „Tristan"-Aufführung mußte die bereits im Liebestode dahingeschiedene Isolde künstlich wiederbelebt werden und ihren Schwanengesang repetieren.

allein der leitende Künstler. Ich wünschte, wir hätten gegenwärtig bei uns zwei bis drei solcher Aufrechter, Steifnackiger! Oder sollte die Eselshaut Basilio's die für einige Kapellmeister vorgeschriebene Hoftracht sein?

Hätte sich Toscanini dazu entschlossen, in seiner Heimat auszuharren, so würde der Ernst seiner Arbeit mit der Zeit wohl auch das kompositorische Schaffen Italiens beeinflußt haben. Ähnlich wie die Pflichttreue Hans von Bülows und sein liebevolles Ausschleifen jedes Details sich noch heute in den Partituren der Besten unserer zeitgenössischen einheimischen Tonsetzer spiegeln — schlechte Psychologen nennen das Luxuswut, was teils die Fülle der naturgemäß in jedem Lenz frei ausschießenden Frühlingstriebkraft offenbart, teils das spezifisch Deutsch-Dürerische Genie des Feinfleißes zeigt. Mit dem Scheiden des hochbegabten Italieners wird anderseits nicht wenig von seinem nachschöpferischen Werke abbröckeln. Denn in welcher Gestalt sich der Fortschritt auch nur immer kundgebe: er ist nie der Niederschlag rein theoretischen Grübelns, sondern strahlt von der produktiven Persönlichkeit aus und bleibt an diese gebunden. Immerhin wird die eindringlich vorgetragene reformatorische Lehre jenseit der Alpen fortwirken. Für uns aber ist die Erkenntnis das Wichtigste, daß ein Toscanini aus italienischem Boden überhaupt hervorwachsen, und daß dieser Musiker von unverfälscht welschem Blute die legitimen Erben des Wagnerischen Geistes in Manchem beschämen konnte. Habt acht!

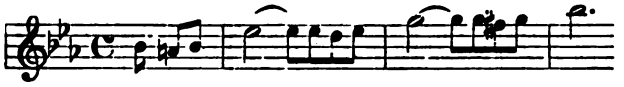
Unsere Blicke wenden sich der Szene zu, vor der der Rüstige, Tatenfrohe demnächst sein Lebensschiff verankern will: sie haften am „Metropolitan-Theater" in New-York. Dort erwartet Gustav Mahler den Kollegen. Sofern diese zwei Hartschädel miteinander innere Fühlung gewännen und sich vertrügen, hätten wir fortan noch mehr Veranlassung, auf unserer Hut zu sein. Eine sinnlose Anhäufung von Stars, wie sie der Opernkrämer Conried zu Markte brachte, verdroß uns wohl insoweit, als dadurch die Tenoristengagen zu schwindelnder Höhe emporschnellten. Doch eine Beeinträchtigung unseres Primates in der Kunstpflege hätten wir von derartigen Spekulantenmanövern nicht zu befürchten. Anders läge es, wenn die beiden erfolgreichsten, sachlich rücksichtslosesten Bühnenorganisatoren der Gegenwart sich zu gemeinsamem Tun vereinigten.

BEETHOVEN UND DIE MANNHEIMER

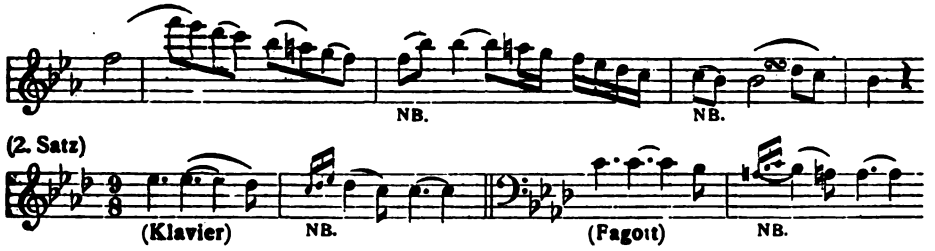
von Hugo Riemann-Leipzig

Schluß

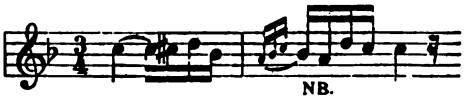
Noch manches Werk ist zu nennen, das durch Anklänge an die Mannheimer Manieren auf frühe Entstehung weist, so z. B. das Septett op. 20 (1800 aufgeführt), dessen Kopfmotiv abermals wie die erste Klaviersonate von 1783 und das dritte (erste) Klavierquartett auf die Mannheimer Symphonieenanfänge weist:



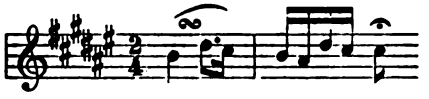
und weiterhin auch echte Seufzermanieren bringt:



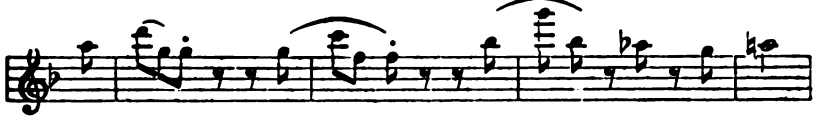
Das Streichquintett op. 29 (1801) steht den Frühwerken in seiner ganzen Faktur sehr fern, bringt aber doch im Adagio das auf Fr. X. Richter oder Stamitz zurückgehende zierliche Schlußmotiv:



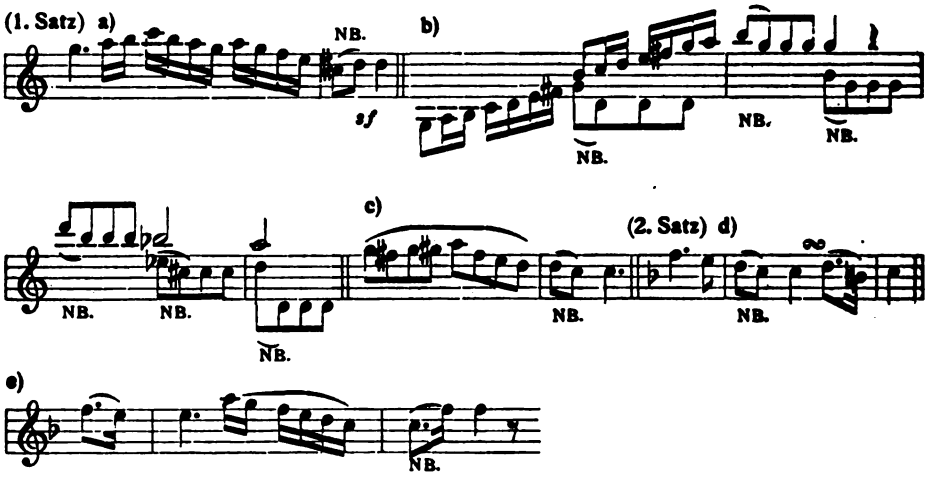
das auch Christian Bach und Mozart lieben und das Beethoven auch am Ende der vier langsamen Takte zu Anfang von op. 78 wiederbringt:



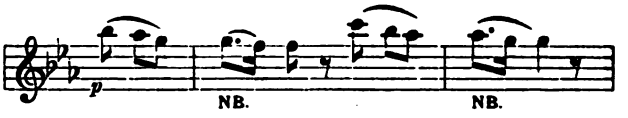
Auch noch ein anderer Anklang an Mannheim findet sich in dem zweiten Satze des C-dur-Quintetts:



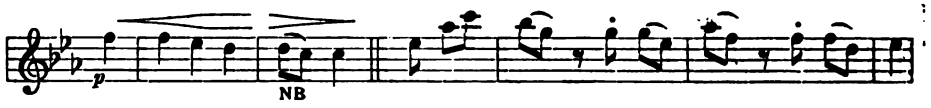
Stärker sind die Mannheimer Anklänge in dem Bläsertrio op. 87 (2 Oboen und Englischhorn):



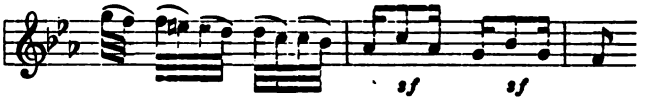
Das Bläser-Sextett op. 71 (1804?) wird nach einer Unisono-Fanfare eingeleitet durch die Mannheimer Seufzer:



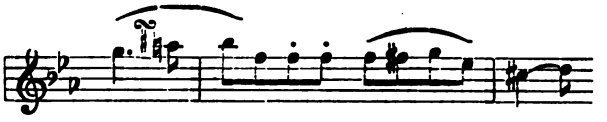
bringt auch im Allegro des ersten Satzes dergleichen alte Bekannte:



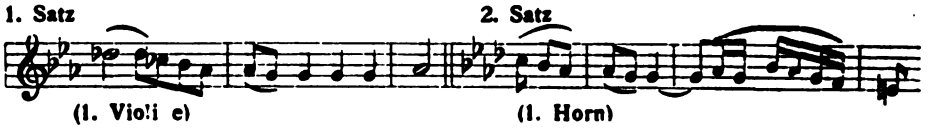
Der gewundene Abstieg tritt auch in einfacher Form im Adagio auf:

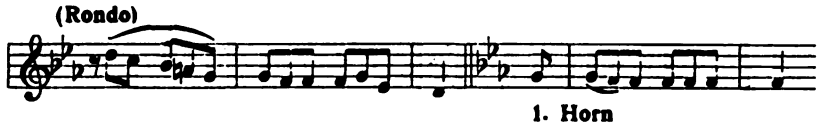


und das zweite Thema des Schlußrondos sieht so aus:



Das Sextett op. 81a (Streichquartett mit zwei Hörnern) kommt ebenfalls nicht ganz um die Mannheimer Manieren herum:

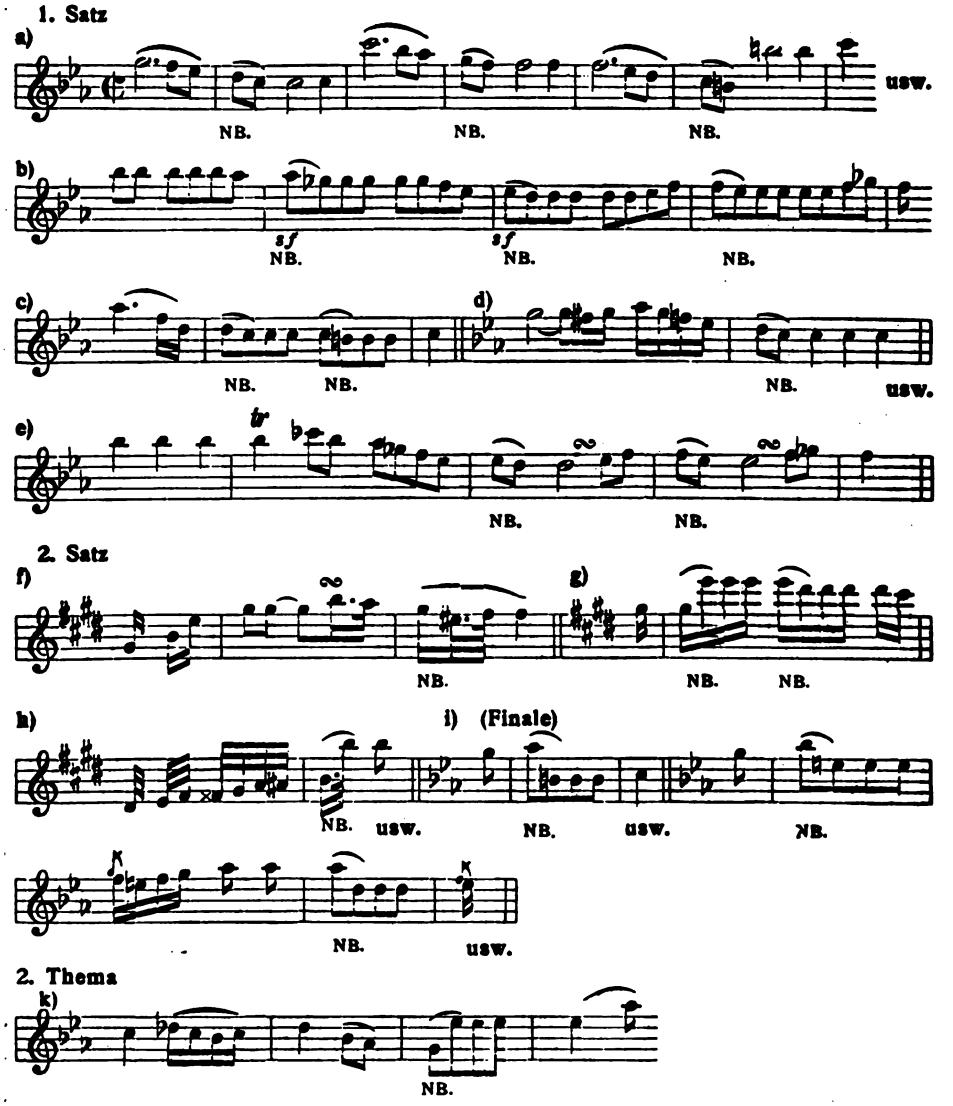




Ich brauche wohl nicht besonders zu betonen, daß, was ich da anführe, nur Anklänge an ganz besondere Mannheimer Manieren sind, die durch ihr gehäuftes Auftreten in Kompositionen nicht nur der Mannheimer Schule selbst, sondern auch in denen der zahllosen Nachfolger in Deutschland und im Auslande bereits 1778 so auffällig geworden waren, daß Leopold Mozart mit Recht von einem „vermanierierten Mannheimer goût" sprechen konnte. Das neue des Mannheimer Stils beschränkt sich aber nicht auf diese paar Äußerlichkeiten der Faktur, sondern besteht vor allem in einer starken inneren Wandlung der ganzen Art der Konzeption, einem völligen Freigeben der Individualität, einem Brechen mit der Tradition, in einem Satze einerlei Stimmungsausdruck festzuhalten. Starke Kontraste in kürzesten Abständen bringen Einfälle aller Art, flüsternde Liebeslaute neben tragischen Akzenten, kurz das ganze in der modernen Musik fluktuierende Gemütsleben. Wenn ich trotzdem den daneben eine ganz gewiß untergeordnete Rolle spielenden „Manieren" hier so große Wichtigkeit beilege, so geschieht das darum, weil sie ganz besonders geeignet sind, den direkten Einfluß augenfällig zu machen, viel mehr als Nachweisungen innerlicher Verwandtschaft das je vermöchten. Man kann bei Beethoven aber geradezu sagen, daß seine musikalische Eigenart anfänglich durch das auffällige Beiwerk des ihn ganz in seine Kreise ziehenden neuen Stils geradezu verdeckt wird, und nur ganz allmählich soweit durchbricht, daß er das neue der ganzen Ausdrucksweise zu dem macht, was zu sein es allein berechtigt ist: ein Gewand. Als solches hat aber Beethoven die Ausdrucksweise der Mannheimer auch in seiner reifen, ja reifsten Zeit dauernd geschätzt.

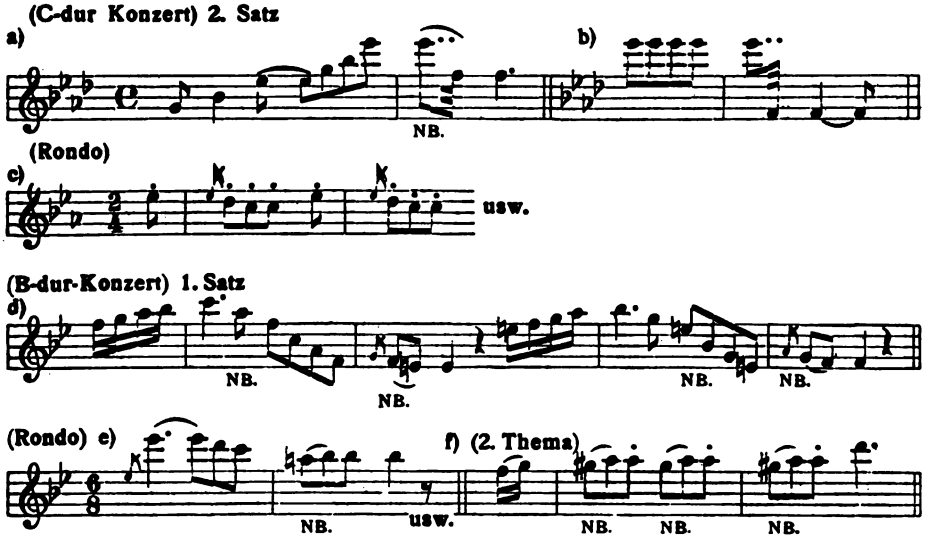
Es ist gewiß einigermaßen überraschend, nun zu sehen, wie vollgepfropft mit Mannheimer Manieren das c-moll Klavierkonzert op. 37 ist, dessen Autograph die Jahreszahl 1800 trägt, was freilich zunächst nur beweist, daß es um diese Zeit seine 1804 in Druck gegangene Gestalt erhielt. Die Chronologie der Klavierkonzerte Beethovens ist ja keineswegs klar; wir wissen nicht, welches die Konzerte waren, die Beethoven in den ersten Jahren in Wien mit soviel Erfolg zum Vortrag brachte. Vielleicht liegen die Verhältnisse so, daß das c-moll Konzert einer starken Umgestaltung älterer Ideen seine Entstehung verdankt. Auffallend ist jedenfalls, in welchem Maße es in ihm Beethoven gelungen ist, die Manier als solche ganz zu überwinden, sie einem aus dem Vollen schöpfenden Ausdrucke dienstbar zu machen. Ich meine etwa so: wie im Hauptthema der c-moll Symphonie der Rhythmus als solcher außer den paar Stellen,

wo ihn Beethoven isoliert herausstellt, gar nicht bemerklich wird, sondern nur etwa dem Muster eines Gewebes vergleichbar ist, das die Formen der eigentlichen Ideen umkleidet, so sind auch im c-moll-Konzert und in anderen späteren Werken Beethovens die Mannheimer Manieren wirklich nur mehr Faltenwurf der Gewandung. Die uns speziell hier interessierenden Stellen (deren Wiederholungen natürlich nicht angeführt zu werden brauchen) sind:

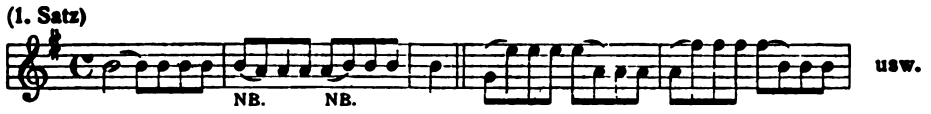


Im B-dur Konzert (op. 11) und C-dur Konzert finden sich Mann-

heimiaden zwar in kleinerer Zahl, dafür aber auch zum Teil in weniger bezwungener Form des Auftretens:

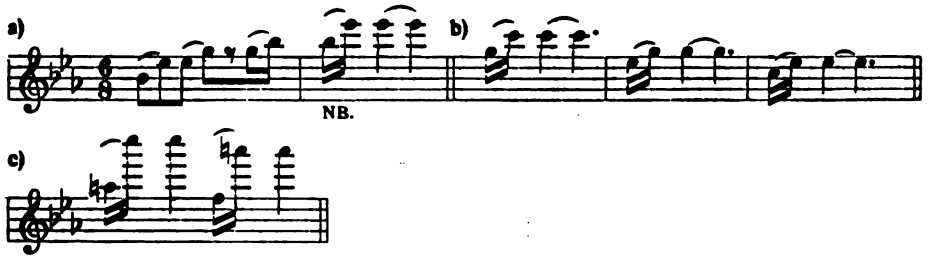


Wenn sich aber gar herausstellt, daß der intime Reiz des G-dur Konzerts op. 58 doch nicht zum kleinsten Teile auf der auch schon im c-moll Konzert wiederholt hervortretenden Beseitigung der Längen der Mannheimer Seufzermanier durch Auflösung in Kürzen beruht:

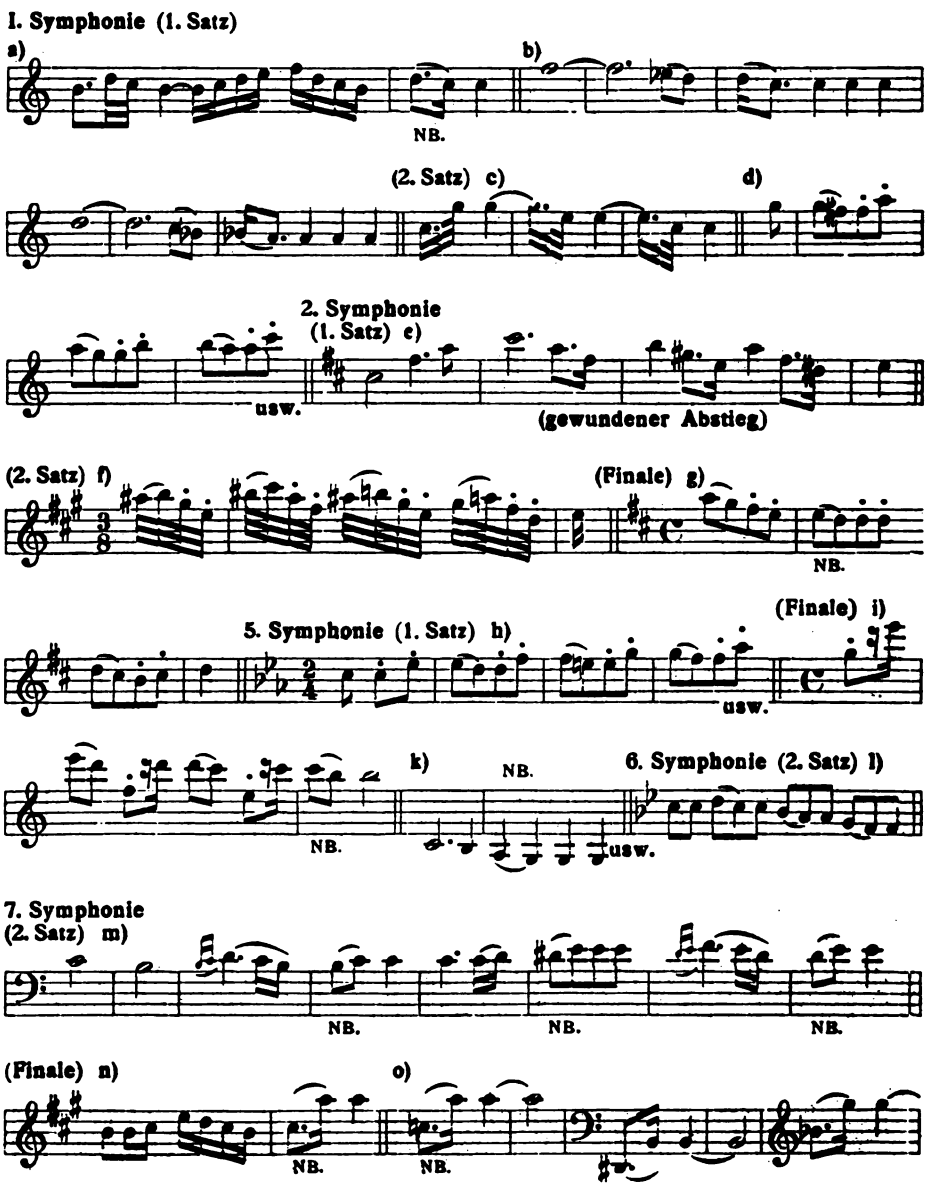


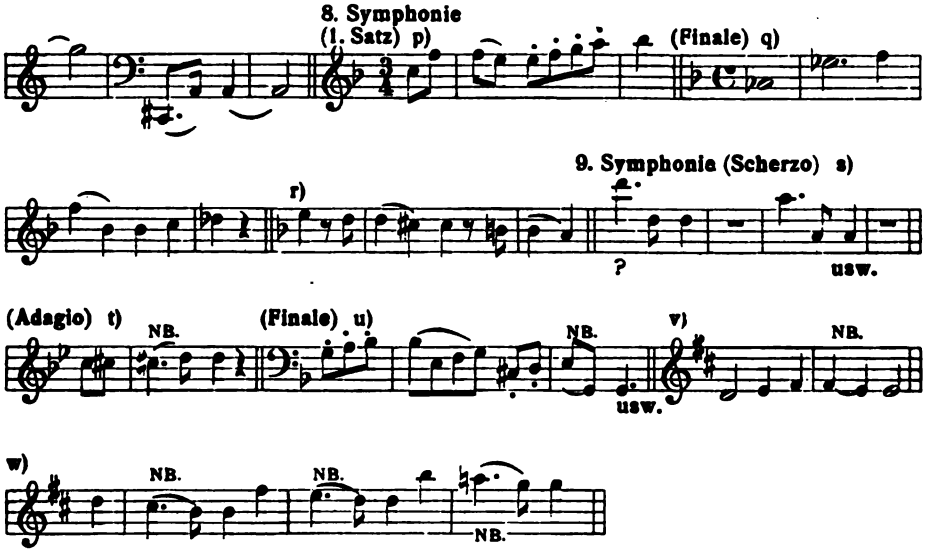
daß aber daneben doch in ihm auch noch ein richtiger Seufzer mit wirklicher Endbedeutung und Pause vorkommt:

und daß sogar doch auch noch im Finale des Es-dur Konzerts (op. 73) die Manier eine Rolle spielt:

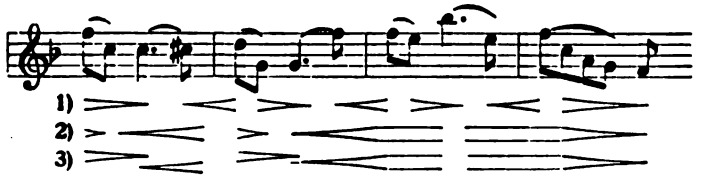


so kommt man zu der Überzeugung, daß Beethoven zwar in reiferen Jahren den elementaren Zauber, mit dem ihn ebenso wie viele andere die Mannheimer Melodik umstrickte, überwunden hat, darum aber doch nicht charakteristischen Wendungen solcher Art aus dem Wege geht, wo sie sich mit guter Wirkung in die Gestaltung seiner Ideen einfügen. Auffallend selten sind sie in den Symphonieen:





Untersuchen wir einmal die Mannheimer Seufzermanier etwas genauer, so stellt sich heraus, daß sie etwas dem Portament nah verwandtes, nämlich das Hinüberschleifen aus einem Vorhaltstone in den Auflösungston ist, das letzteren leicht voraus andeutet, weshalb die Manier oft mit punktiertem, ja doppelt punktiertem Rhythmus auftritt ( ); eine Nachbildung ist die ebenso geschleifte Endung im Akkord. Die spezielle Mannheimer Form dieser Bildung hat aber weiter die Eigentümlichkeit, daß die Endnote nach dem Schleiftone lang ist, oder durch eine Pause ähnlich einer Länge wirkt. In Fällen letzterer Art ist häufig die Endbedeutung der Bildung gar nicht zu bestreiten; bei weitem in der Mehrzahl der Fälle ist die (lange) Auflösungsnote aber überhaupt gar nicht als Ende gemeint, sondern zum mindesten zugleich Ende des vorausgehenden und Anfang des folgenden Motivs, oft sogar überhaupt nur emphatischer Auftakt und als solcher zweifellos charakterisiert, wo der Ton mit *sf* bezeichnet ist. In den sensationellen Modellbeispielen bei Stamitz, die die Manier in Gang gebracht haben, z. B. im B-dur-Trio op. 1 No. 5:



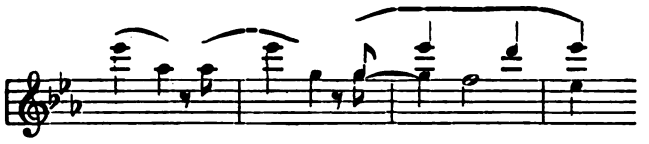
ist die Auffassung 1) direkt falsch, aber freilich durch die lange Note, die der gemeine Hörer leicht als Ende versteht, nahe gelegt (von der noch falscheren von Taktstrich zu Taktstrich lesenden mit Schwellung der Länge < > will ich schweigen); 2) ist wohl am korrektesten, jedenfalls am emphatischsten, da es die Endungen zu Gunsten stärkerer Auftaktwirkungen einschränkt, während 3) eine vermittelnde Stellung einnimmt, die Längen als doppelt bezogene Noten deutet, statt:

Man wird leicht erkennen, daß auch der Knabe Beethoven nicht dem Schicksal entgangen ist, die Manier im Sinne von 1) mißzuverstehen, d. h. sie als mit der langen Note endend zu empfinden, woran die nicht unschuldig gewesen sein werden, von denen er zuerst Mannheimer Musik spielen hörte; man überzeuge sich, daß in den eigentlichen Jugendwerken der Seufzermanier meist ein Einschnitt folgt, sodaß eine Vorwärtsbeziehung der letzten Note ausgeschlossen ist. Es steht freilich auch außer Frage, daß die jüngeren Mannheimer, die Epigonen von Stamitz, Richter und Filtz, schon vielfach selbst in der Konzeption verraten, daß sie den eigentlichen Sinn der Bildung nicht erfaßt haben; gerade darin liegt das allzu weichliche und fade so manches Satzes von Cannabich, Karl Stamitz usw. Bei Beethoven hat das gedankenlose Mitmachen der Manier nicht lange gedauert, wie die bald auftauchenden *sf* bei den langen Noten beweisen. Übrigens vergleiche man das erste Beispiel aus dem c-moll-Konzert (a) mit dem eben angeführten Stamitzschen, um sich zu überzeugen, daß in ersterem Takt 6 genau also wie in letzterem Takt 3 der Sprung nach der Höhe die Auffassung der Länge als Schlußnote unmöglich macht.

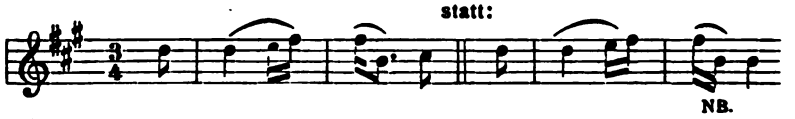
Der erste Satz der Es-dur-Sonate op. 31 III, der die Seufzermanier als Devise trägt und sie fortgesetzt als Hauptmotiv festhält:

liefert den strikten Beweis, daß nach 1800 Beethoven sich von der Auffassung der dritten Note als wirklicher Endung vollständig freigemacht hat und vielmehr so empfindet, als wenn er etwa geschrieben hätte:

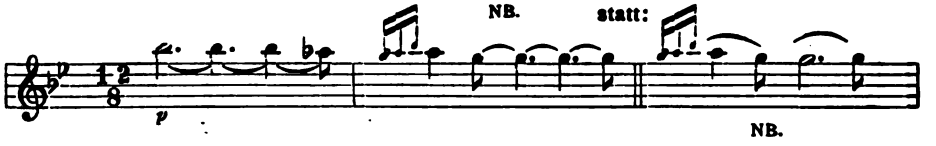
und weiterhin:



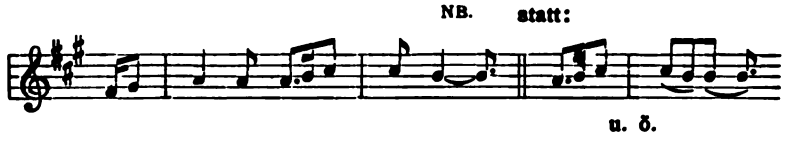
doch muß für die späteren Werke Beethovens weiter konstatiert werden, daß er meist vorzieht, den Gefahren der Mißdeutung der Bildung zu begegnen durch Zerlegung der langen Note in Tonrepetitionen und durch Aufgeben des Portaments. Schon in der zweiten Symphonie (1802) schreibt er (im zweiten Satz):



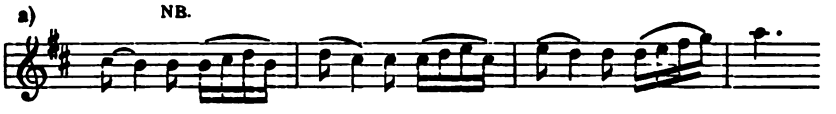
ähnlich in der Pastoralsymphonie (zweiter Satz):



und in der A-dur-Symphonie (erster Satz):

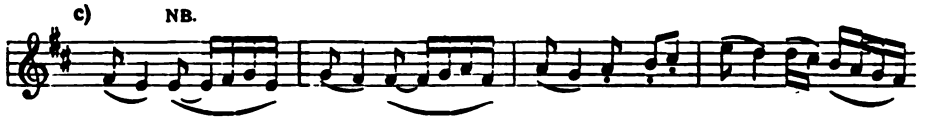


Sehr lehrreich sind die Skizzen zum langsamen Satze der Neunten; sie zeigen das Thema des Andante zuerst in der Rhythmisierung (Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 174ff.):

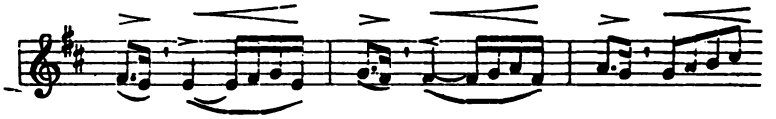


In jüngeren Jahren würde Beethoven wahrscheinlich geschrieben haben:

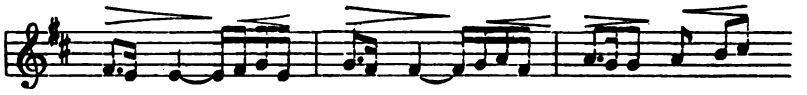
die endgültge Fassung ist bekanntlich geworden:



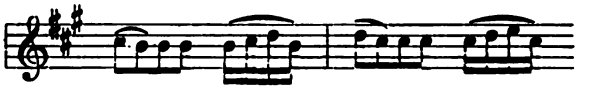
d. h. das Portament fehlt, und die längste Note ist die zweite, die Auflösungsnote des Vorhaltes; und doch wäre die Fassung b), wenn sie nur nicht mißverstanden würde (die lange dritte Note als Ende), sogar noch emphatischer als c):



was aber, verkehrt gehört, lahm und banal wird:

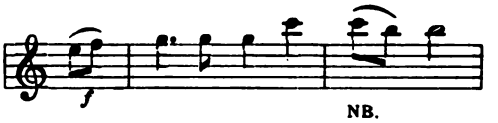


Man beachte aber, wie c) gegenüber a), durch die Ligierung des vierten Achtels stark an Emphase gewonnen hat; die dreimalige Angabe des Auflösungstones entspricht der Tempobezeichnung der zweiten Skizze „alla Menuetto" und steht der Umgestaltung der Manier nahe, die wir in zahlreichen anderen Fällen fanden:



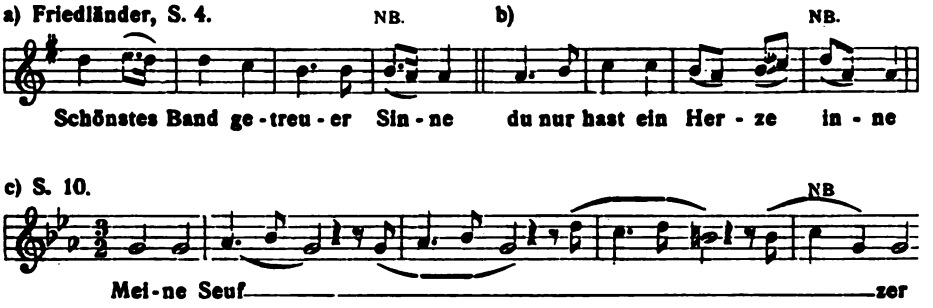
die nun leider nicht verhütet, die Endung als bis zum fünften Achtel reichend zu verstehen. Daß der spätere Beethoven ernstlich diese verkehrte Auffassung zu verhüten bemüht ist, hoffe ich wahrscheinlich gemacht zu haben.

Zum Schluß möchte ich die Frage der Herkunft der Mannheimer Seufzermanier als wirkliche Endung wenigstens streifen. Daß sie als solche auch schon bei Stamitz vorkommt, steht fest, aber sie ist bei ihm selten und macht sich nie so unangenehm aufdringlich bemerkbar wie bei den Nachahmern. Ist Stamitz für diese Manier verantwortlich zu machen oder nicht? Stammt sie vielleicht aus dem Vortrag weiblicher Reime in der Opernmusik gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts? Glucks „Ach, ich habe sie verloren" fällt natürlich jedem ein, der zum ersten Male die ausführliche Bekanntschaft mit der Manier macht; das Orchestervorspiel der Arie bringt gleich die Gestalt:

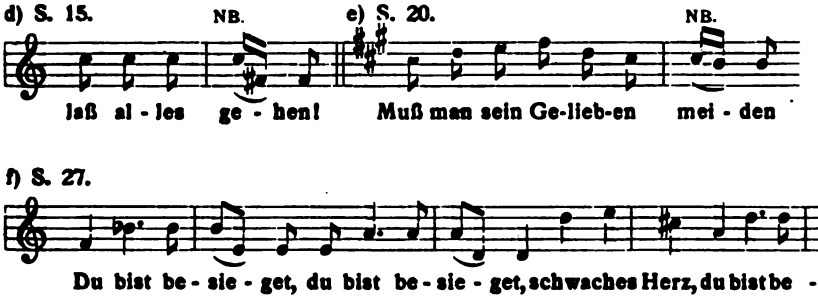


Natürlich kann aber der fünf Jahre nach Stamitz' Tode entstandene „Orpheus" nicht selbst die Erklärung geben. Vielleicht schafft uns einmal einer der Spezialkenner der Oper bestimmte Aufschlüsse, wann diese musikalische Einkleidung der weiblichen Reime aufgekommen ist. Auch Herr Geheim-

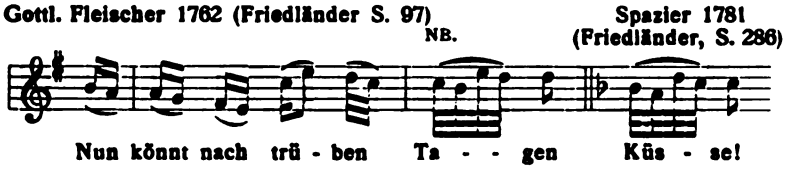
rat Max Friedländer könnte wohl vom Liede aus den Schlüssel geben. Aus seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ ersehe ich, daß die Manier in frappanter Weise bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts in den Liedern Joh. Phil. Erlebachs auftritt:



(vgl. hierzu die „rotti accenti“ in Fr. Turinis „Mentre vaga Angioletta“ [Blätter für Haus- und Kirchenmusik vom Jan. 1908] v. J. 1629, die aber mit der Seufzermanier nichts zu tun haben).



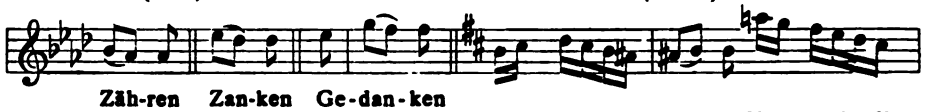
Dann scheint aber im Liede die Manier wieder gänzlich zu verschwinden, um erst wieder nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bei Komponisten aufzutauchen, deren Beeinflussung durch die Mannheimer Musik sich in bekannten Formeln verrät, wie:



Vgl. weiter Friedländer S. 107 (Hertling 1759), 158 (Steffen 1782), 191, 192 (L. Ä. Kunzen 1788), 207, 335 (Reichardt), 213 (Zelter), 232 (Nauert 1758), 326 (Neubauer 1788), 323 (Rupprecht 1789).

Die Frage, ob für das Wiederaufkommen dieser Gesangsmanier nach 1750 die Mannheimer verantwortlich sind, oder ob umgekehrt sie die vokale Manier ins Instrumentale hinübergenommen haben, ist darum für mein Thema von Bedeutung, weil Beethovens vokale Frühwerke an allen Ecken und Enden die Bildung aufweisen. Eine kleine Auswahl mag meine Skizze beschließen:

1. Elegie auf den Tod eines Pudels (1787)

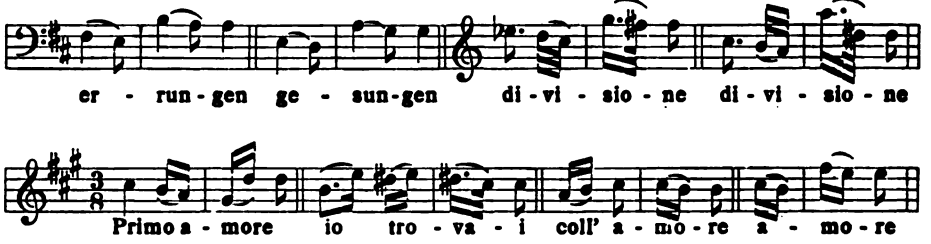


2. An Minna (in Op. 52) nur im Nachspiel (1792?)

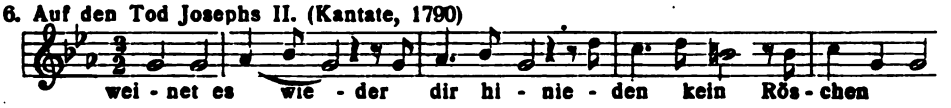
3. Man strebt die Flamme zu verhehlen. (1792?)

4. Mit Mädeln sich vertragen (mit Orchester, 1790)

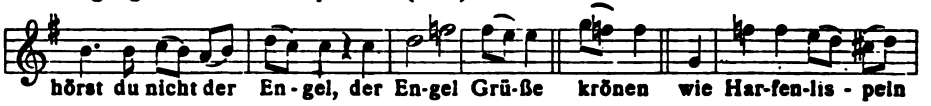
5. Primo amore (mit Orchester, 1790)



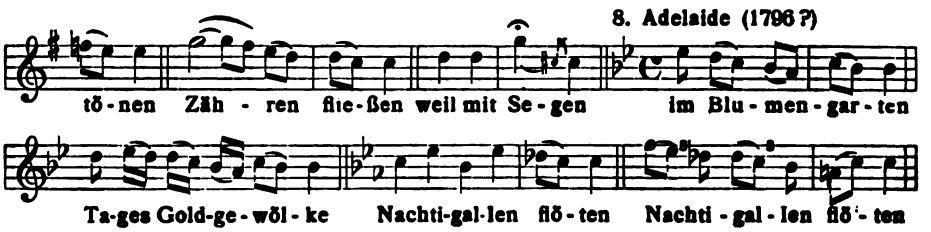
6. Auf den Tod Josephs II. (Kantate, 1790)

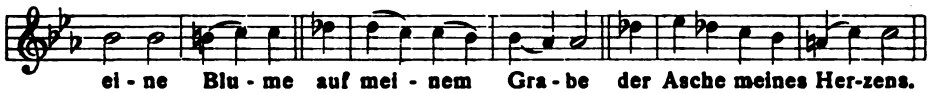


7. Huldigungskantate für Leopold II. (1790)



8. Adelaide (1796?)

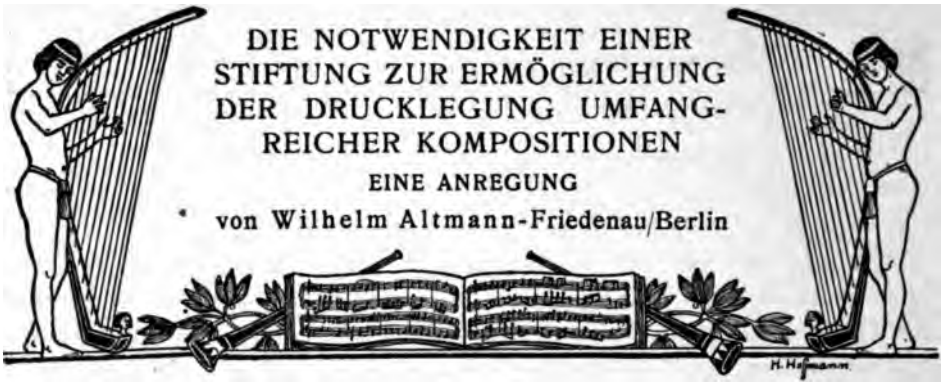




Der Zweck dieser kleinen Studie ist, einen Anfang zu machen mit dem positiven Nachweise des Einflusses, den die Mannheimer Schule auf das Schaffen der großen Wiener Klassiker ausgeübt hat[1]); bezüglich Haydns gibt der Druck der frühesten Symphonieen in Bd. I der Gesamtausgabe Anlaß zu ähnlichen Betrachtungen. Eine viel dankbarere Aufgabe ist aber zweifellos, nachzuweisen, worin sich auch schon in frühen Werken Beethovens dessen Eigenart offenbart. Gar mancherlei Beobachtungen drängen sich da auf, besonders zeigt sich eine auffallende Verwandtschaft mancher weitausgreifenden scherzoartigen Sätze in gleichen Noten ohne allen harmonischen Apparat mit solchen aus späterer Zeit, aber auch umgekehrt vollblütige im wesentlichen harmonische Konzeptionen von ausnehmender Ausdruckstiefe fallen auf. Diesen Beobachtungen kann hier nicht nachgegangen werden. Ich wollte aber wenigstens den Hinweis auf sie nicht unterlassen, um jedem falschen Schein der Kleinigkeitskrämerei vorzubeugen, den ja wohl ein Thema, wie das dieses Aufsatzes, leicht erwecken kann. Beethovens Größe wird durch meine Nachweise gewiß nicht angetastet. Neben die Untersuchung des äußeren Lebens unserer Meister muß aber nun allmählich ein detailliertes Eindringen in ihren Stil treten, wenn die Musikwissenschaft nicht hinter der mit der Poesie sich beschäftigenden Schwesterwissenschaft dauernd zurückbleiben will.

---

[1]) Anm. Der soeben ausgegebene Bd. XV² der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" macht *cum ira ac studio* einen Versuch, die Mannheimer zu einem Ableger einer Wiener Schule zu machen und einen gewissen Georg Matthias Monn gegen Stamitz auszuspielen. Darüber an anderer Stelle mehr.



Wenn man im „Allgemeinen deutschen Musiker-Kalender" die Zusammenstellung der mancherlei Stiftungen, die für Tonkünstler und Musiker gemacht sind, sich ansieht, so muß man darüber erfreut sein, trotzdem das Kapital vieler dieser Stiftungen nicht gerade groß ist. Eine Stiftung aber vermisse ich, die meines Erachtens heute unbedingt notwendig ist: eine Stiftung, die talentvollen Komponisten die Mittel zur Drucklegung umfangreicher Werke gewährt.

Wir haben, Gott sei Dank, in Deutschland noch immer eine große Anzahl recht begabter Tonsetzer, die ideal genug gesinnt sind, uns Symphonieen, große Chor- und Kammermusikwerke zu schaffen, obwohl sie wissen, daß es ihnen sehr schwer sein wird, für diese Werke als Vorbedingung für eine Reihe von Aufführungen einen Verleger zu finden, der wenigstens die Kosten der Drucklegung trägt, ohne ein Honorar zu zahlen. Zahllose sehr wertvolle Werke bleiben im Pulte der Komponisten verschlossen, ohne je gedruckt und aufgeführt zu werden. Mißmutig verkümmern häufig dann selbst sehr begabte Tondichter, oft wenden sie sich von der ernsten Musik ab und produzieren nur noch leichte Ware, weil sie dadurch allein und ohne große Mühe sich ihren Lebensunterhalt erwerben können. Die Folge dieser Zustände dürfte unausbleiblich die sein, daß Deutschland die seit wenigstens anderthalb Jahrhunderten behauptete führende Stellung auf dem Gebiet der Komposition verlieren muß.

Die deutschen Musikverleger trifft die Schuld nicht. Wenn man die Summen, die sie allein in den letzten 20—30 Jahren idealen Zwecken geopfert haben, addieren würde, so würde man allgemein über deren Höhe staunen. Der Absatz, den sie mit größeren Werken ernsterer Art erzielen, ist leider verschwindend gering; sogar Werke gefeierter Komponisten, die sie mit schweren Opfern erworben haben, gehen nicht; jedes Salonstück aber, jedes Couplet wirft sicheren Gewinn ab. Die allgemeine musikalische Bildung oder der Geschmack des großen Publikums ist leider sehr zurückgegangen, hat sich entschieden verschlechtert. Wer kauft heute z. B.

den Klavierauszug eines Oratoriums? Selbst Künstlervereinigungen, die z. B. ein neues Streichquartett aufführen wollen, sehen es als ganz selbstverständlich an, daß ihnen die Noten gratis zur Verfügung gestellt werden. Dazu kommt, daß die Herstellungskosten infolge Verteuerung des Papiers und vor allem der Arbeitslöhne in den letzten Jahren eine solche Höhe erreicht haben, daß die Kosten der Herstellung z. B. eines Streichquartetts in den seltensten Fällen gedeckt werden. Kann man es daher den Verlegern verdenken, wenn sie sich für solche Werke, besonders unbekannter Komponisten, nicht interessieren, wenn sie zum mindesten einen Zuschuß zu den Druckkosten verlangen, den aber der meist nicht mit Glücksgütern gesegnete Komponist beim besten Willen nicht aufbringen kann?

Hier müßte, da eine staatliche Unterstützung wohl nicht zu erreichen wäre, obwohl die Staaten ja für wissenschaftliche Zwecke und die bildenden Künste viel Geld aufwenden, ein Mäcen eintreten oder vielmehr, da heute diese Gattung Menschen doch nur sehr selten aufzufinden ist, eine Stiftung. Deren geeigneter Verwalter wäre der „Allgemeine Deutsche Musikverein", dem bereits einige den Musikern zugute kommende Stiftungen anvertraut sind. Freilich müßte dafür gesorgt werden, daß nicht bloß die ultramoderne, bei den Tonkünstlerfesten des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" bevorzugte Richtung und die Schüler der Leiter dieses Vereins berücksichtigt würden, sondern auch die Außenseiter. Die gewährten Beihilfen zum Druck müßten nach einem Abkommen mit dem betr. Verleger wieder in die Stiftung zurückfließen, sobald der Absatz des betreffenden Werkes die Kosten gedeckt hat. Weitere Einzelheiten über die Art, wie die Stiftung zu verwalten wäre, mache ich absichtlich nicht, wie ich denn überhaupt hier nur eine Anregung geben will, die Berufenere weiter verfolgen sollen.

Woher aber sollen die Mittel zu dieser Stiftung beschafft werden? Ich bin fest überzeugt, sobald der „Allgemeine Deutsche Musikverein" sich dieser Sache annehmen und für sie mit Nachdruck eintreten würde, würden von vielen Seiten Kapitalien dieser Stiftung zufließen; es gibt ja auch unter den Musikern reiche Leute, die keine direkten Erben haben und jene Stiftung sehr gut testamentarisch bedenken könnten. Freilich würden voraussichtlich Jahre vergehen, bis das Kapital so groß wäre, um nennenswerte Unterstützungen zu gewähren.

Wenn ich recht unterrichtet bin, so hat der russische Musikverleger Belaieff bei seinem Tode bestimmt, daß sein Verlag als Stiftung zugunsten der jungen russischen Komponisten weitergeführt werden soll. Aus einem mir kürzlich zugesandten Zirkular des Vereins schweizerischer Tonkünstler ersehe ich, daß dieser jetzt, wenn auch in beschränktem Maße, dank Unterstützung der Bundesbehörde in der Lage ist, die Drucklegung und Ver-

breitung solcher Kompositionen schweizerischer Tonsetzer in die Hand zu nehmen, für die ihre Autoren trotz gediegenen Inhaltes der Werke keinen Verleger finden können. In diesem Zirkular heißt es mit Recht: „Und doch sind es häufig gerade die bedeutendsten Werke, die . . ., unbegehrt von den Zeitgenossen derjenigen, die sie geschaffen haben, der Vergessenheit anheimfallen. Dies ist das Schicksal, das schon manchen unserer Kunstgenossen entmutigt und seine Schaffensfreudigkeit gelähmt hat."

Sollte, was in Rußland und in der Schweiz möglich ist, nicht auch in Deutschland zu erreichen sein? Die Antwort auf diese Frage wird uns sicherlich der „Allgemeine Deutsche Musikverein" geben.

PAULINE LUCCA †

von Max Kadisch-Berlin

ängst entschwundene Zeiten, eine längst untergegangene und verklungene Kunstepoche stiegen auf in der Erinnerung in dem Augenblick, wo die Kunde vom Tode Pauline Luccas durch die Welt eilte.

Man vergegenwärtigte sich schnell das Berlin der sechsziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, das Berlin mit seiner Ahnung von etwas Großem, das da kommen sollte und mußte, das Berlin, das der Schauplatz heftiger parlamentarischer Kämpfe und von schweren Waffengängen siegreich heimkehrender Truppen war.

Alle diese bekannten Vorgänge erzeugten andauernd Spannung und Nervosität und bereiteten gerade damit einen Nährboden für das Gedeihen eines Talentes von der Art der Lucca, wie er geeigneter gar nicht sein konnte.

Diese merkwürdige Sängerin, deren Kunst in der Hauptsache von starken Impulsen des Augenblickes getragen war und wie das unausgesetzte Improvisieren einer urwüchsig-genialen Begabung erschien, kann man nicht treffender charakterisieren als durch zwei Teile des Wortes, das auf dem Grabstein Mozarts zu lesen, nämlich:

„Jung groß, (spät erkannt,) nie erreicht."

Das erste und das letzte paßt vollkommen auf die Lucca; sonst hatte sie gerade mit dieses Meisters in raffaelitischer Schönheit strahlender Kunst wenig Berührungspunkte, wenn sie auch den Cherubin im „Figaro" und die Zerline im „Don Juan" mit größtem Erfolge in der ihr eigenen Art gesungen hat. Jung groß war die Vielgefeierte wie nur je eine; von ihrem zwanzigsten bis zum dreißigsten Lebensjahr stand sie bereits als Prima donna assoluta auf der Hofbühne Berlins, man kannte sie also in der ganzen Kulturwelt. Im vierzigsten Lebensjahr trug die kleine Frau schon die Last des nunmehr selbsterrungenen Weltruhmes. Erreicht worden ist sie niemals wieder. Künstlerische Individualitäten von solcher Originalität wiederholen sich nicht.

Viel gerühmt wurde die Vielseitigkeit der Lucca. Von den leidenschaftlichen Wallungen der Valentine und den tieftragischen Akzenten der Selica bis zur Schalkhaftigkeit der Frau Fluth und der Koketterie der Zerline im „Fra Diavolo" stand ihr eine große Skala weiblicher Empfindungen in Ton und Farbe, im Gesange und der Darstellung zur Verfügung. In jede Rolle

wußte sie etwas rein Persönliches, nur ihr Eigenes zu legen. Und dennoch gab es auch für diese scheinbar unendlich Wandlungsfähige eine Grenze ihres Könnens. Das bereits damals leise, aber deutlich anpochende Kunstwerk Wagners fand in der Lucca keine Interpretin. Da, wo es hieß: Diene und sei ein Glied im Ganzen, da war das Ende einer Kunst, die auf dem schrankenlosen Subjektivismus beruhte.

Das war wohl auch der tiefere Grund, daß die Lucca zuerst aus dem Kreise ausbrach, der sich um die Wende der sechsziger und siebenziger Jahre, von einer Anzahl auserlesener Künstler gebildet, um sie geschlossen hatte. Waren doch allmählich die Mallinger, Brandt, Lehmann, Niemann, Betz, Fricke, Krolop neben die so bevorzugte Sängerin getreten, neben sie, die gewohnt war, Alleinherrscherin zu sein und nun so viele kongeniale Sänger und Sängerinnen neben sich dulden sollte. Die bekannte Rivalität mit der Mallinger führte das Ende herbei. Pauline Lucca ging von dannen, man ließ sie ruhig ziehen.

Ob die damals noch kleine, heftig befehdete Wagnerpartei, die begreiflicherweise in der Mallinger eine bessere Stütze sah als in der Lucca, nicht ungerecht und lieblos gegen diese war und dadurch den häßlichen Konflikt noch verschärfte, mag unerörtert bleiben. Jedenfalls verlor die Hofoper eine Künstlerin, wie sie eine gleiche bis zu Rosa Sucher nicht mehr besessen.

Die ein Jahrzehnt ungefähr schmollende Lucca kehrte als Gast in den achtziger Jahren zurück und gab als Carmen und Bezähmte Widerspenstige neue, glänzende Beweise ihrer im Nachschaffen fast schöpferischen Kraft.

Aus ihrem alten Repertoire sang sie damals wieder Gounod's „Margarete", war von entzückendem Liebreiz im zweiten und dritten Akt und fand erschütternde Töne für die Schmerzensakzente der Kirchen- und Kerkerszene, in denen sich alles in ein einziges, sanftes, großes Leiden aufzulösen schien. Neben dieser kleinen Margarete stand der riesengroße Niemann als Faust, mächtig über Gounod zu Goethe hinstrebend und dazu Salomon mit seinem eleganten, in seiner Wirkung an zweihundert Mal erprobten Mephisto. Das war eine Aufführung von musikhistorischem Wert, sie mutete an wie das kurze Aufflackern einer halbüberwundenen, großen Zeit vor ihrem völligen Erlöschen.

Nach und nach wurde es still von Pauline Lucca. Sie zog sich aus der Öffentlichkeit zurück, um auszuruhen von einer Laufbahn, bei der Kunst und Gunst gemeinsam in seltener Weise den Erfolg herbeigeführt hatten.

So groß und originell diese Sängerin war, die höchste Aufgabe eines Interpreten: eine Mission zu erfüllen, blieb ihr versagt. Pauline Lucca, ein ragender Gipfel einer absterbenden Kunstepoche, war am Ende ihres Wirkens, als Wagners Kunstwerk die Morgenröte einer neuen Zeit ankündigte. Ein Schicksal, das hinter seinem Glanz doch ein wenig Tragik birgt.

BÜCHER

116. Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs, herausgegeben von Georg Münzer. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der einstimmige Gesang des Mittelalters war lange Zeit ein Stiefkind der Musikforschung. Die Literarhistoriker, welche die Lieder der Troubadours, Trouvères, Minnesinger und Meistersinger behandelten, gingen meist über die musikalische Seite ihres Themas schnell hinfort oder ließen sie auch gänzlich unberührt, und den Musikhistorikern mangelte die nötige Kenntnis der einschlägigen handschriftlichen Quellenliteratur, um ein treffendes Urteil abzugeben. Georg Münzer, der sich bisher auf dem Gebiete der neueren Konzert- und Opern-Geschichte durch so manchen wertvollen Beitrag betätigt hat, kam ohne Zweifel durch die Frage nach den Grundlagen von Wagners „Meistersinger von Nürnberg" über Wagenseil[1]) auf die quellenmäßige Erforschung des Meistergesangs. Germanisten wie Docen, Grimm, Görres, Bartsch, Hertel, Hoffmann von Fallersleben, Schnorr von Carolsfeld, Dreyer, Bolte hatten so manche Vorarbeit geleistet und auch Musikhistoriker wie Jacobsthal, R. v. Liliencron, Bohn und bedingt Mey gar manchen Baustein geliefert. Vor allem war der Weg durch die Publikationen Paul Runges, Riemanns und Bernoullis geebnet. Bildete doch das Colmarer Liederbuch, das ersterer seinem Inhalte nach erschlossen hat, eine der ältesten schriftlichen Grundlagen des Meistergesangs. Aber trotz nicht zu unterschätzender Vorarbeiten blieb noch Münzer nahezu alles zu tun übrig. Seine Forschung, auf breitester Grundlage angelegt, zeigte ihm, daß es vor der Hand über die Kraft eines einzelnen geht, das ganze Gebiet erschöpfend zu behandeln, daß es vor allem darauf ankommt, die Melodien der Meistersinger zu neuem Leben zu erwecken und durch sie die auf Wagenseil fußende Vorstellung von der zur Formel erstarrten knöchernen Melodik zu bekämpfen. Wie das Kapitel des Meistergesangs, so werden noch manche andere mittelalterlicher Musik bis hin zum 16. Jahrhundert auf Grund des aufgedeckten praktischen Quellenmaterials völlig umzuschreiben sein. Als Vorlage seiner Publikation diente Münzer in erster Linie das Singebuch des Adam Puschman aus dem Jahre 1588, das die Breslauer Bibliothek bewahrt, eine Sammlung, die einen guten Überblick über das Gebiet des Meistergesangs bis zu Puschmans Zeit verschafft. Adam Puschman, 1532 zu Görlitz geboren und Schneider von Beruf, hatte nach eifrigen Studien des Meistergesanges bei Onoffrius Schwarzenbach in Augsburg und Hans Sachs in Nürnberg seinen Beruf aufgegeben und lebte von nun an der edlen Singekunst. Auf seinen vielen Wanderfahrten sammelte er, was er von Meistergesängen vorfand und zeichnete sie, so gut er es vermochte, mit den Melodien auf. Bei dem hohen Ansehen, das er allenthalben

---

[1]) Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen. Altdorf 1697.

in den Kreisen der Meistersinger genoß, haben seine Niederschriften trotz mancher Fehler der melodischen Fixierung und mancher Versehen hinsichtlich der Verfasserschaft ohne Frage besonderen Wert. Aber auch andere Handschriften hat Münzer zur Ausgabe herangezogen, wie die Zwickauer Hans Sachs-Handschriften, die Aufzeichnungen des Michael Behaim (in Heidelberg und München), die vielen Nürnberger Bestände, vor allem den Kodex des Benedikt von Watt, Berliner Manuskripte, die herrlich geschriebene Handschrift des Valentin Vogt in Jena, Weimarer, Münchener und Dresdner Manuskripte. Immer sehen wir den Verfasser bemüht, eine möglichst einwandfreie Fassung zu gewinnen. Münzers Ausgabe der Melodien ist keine Umschrift ihrem einstigen Vortrage entsprechend, sondern lehnt sich eng an die Vorlagen an. Die für die Lösung der Weisen entwickelten Grundsätze sind anzuerkennen. Die Frage nach der Notation der Meistersinger war jüngst auf dem Basler Kongreß der internationalen Musikgesellschaft aufgerollt worden und hatte von Runge, Münzer, Bernoulli und Staiger Beantwortungen gefunden, die in den wesentlichen Punkten übereinkamen und bis auf wenige Ausnahmen den Meistergesang als unmensuriert hinstellen. Gestützt auf die der Publikation angehängte Tabulatur Puschmans stellt Münzer den Satz auf, daß die Meistersinger das Prinzip der Silbenzählung beherrschte und „die Hebungen der Sprache gewöhnlich keine Rolle spielten". Er betont die theoretische Gleichwertigkeit aller Silben im Puschmanschen Meistergesange, gesteht aber zu, daß Silben mit längerer Koloratur wohl unwillkürlich Verlängerung und mehr unbetonte Verkürzung erfahren haben werden. Mit großer Liebe sucht Münzer in den Geist der Meistergesänge einzudringen und ihren ästhetischen Gehalt zu ergründen. Sein allgemeines Urteil formuliert er in dem Satz, den alle Einsichtigen unterschreiben werden: „Die Melodien der Meistersinger sind besser als ihr Ruf". Die vier gekrönten Töne, die nach Wagenseil als die bedeutendsten angesehen wurden, gehören zu den allerschwächsten. Die merkwürdigen Benennungen der Weisen finden durch Münzer eine natürliche Erklärung, die formbildnerischen Prinzipien, vor allem das Streben nach abgerundeter Form und auch nach thematischer Verwebung, werden aufgewiesen, der Vorwurf der mangelnden Tonalität mit Recht zurückgewiesen. Nicht alle Melodien beugen sich unter die Lehre von den Kirchentonarten, das Dur- und Mollgeschlecht zeigt sich nicht selten schon klar ausgeprägt. Eine ganze Zahl der Weisen werden ihrer Tonart nach bestimmt. Wertvoll sind Münzers Hinweise auf die Beziehungen des Meistergesangs zum gregorianischen Choral, zum evangelischen Kirchenliede und zum Volksgesange. Lag es doch nahe, mit den kirchlichen Stoffen auch den Grundzug kirchlicher Melodik zu übernehmen und bei volkstümlichen Stoffen sich volkstümlicher Weisen zu bedienen. So leiht der gregorianische Gesang so manche melodische Formel her und klingt auch aus dem evangelischen Choral so manches Melisma hinüber. Aber auch umgekehrt konnten sich die Sänger der Kirche dem Einflusse des Meistergesanges nicht entziehen; ich erinnere nur an das „Schlesich singebüchlein" des Valentin Triller von Gora vom Jahre 1555. Ein Verhältnis der Reciprocität bestand ohne Frage. Hat doch auch so mancher Meistersinger, man denke nur an Hans Sachs, sich in den Dienst der evangelischen Sache gestellt. Eine ganze Fülle von Parallelen ergeben sich mit „Ein feste Burg", mit „Wachet auf, ruft uns die Stimme", mit „Aus tiefer Not", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Jesaia dem Propheten das geschach", „Nun bitten wir den heilgen Geist", „Vom Himmel hoch, da komm ich her", um nur ein paar der bedeutendsten zu nennen.

Die Auslese von Melodien, die Münzer darbietet, ist höchst wertvoll und umgreift den ganzen Meistergesang von der Zeit Frauenlobs bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Es liegen Töne der alten Meister Frauenlob, Heinrich Müglin, Konratt Marner, Bartel Regenbogen, Konrad von Würzburg, Tannhäuser, Mönch von Salzburg, der starke

Poppe, der alte und der junge Stolle vor. Auch die jüngeren Beham, Mathes Schmider, Onoffrius Schwarzenbach, Sebastian Wilde, Konrad Nachtigall, Hans Folz, Nunnenbeck, Hans Sachs, Hans Vogel und Adam Puschman kommen zu ihrem Recht, zu schweigen von einer großen Zahl weniger bedeutender Meister. Jene Periode des sich an den Minnegesang anschließenden bürgerlichen Meistergesangs wird wieder vor unseren Ohren lebendig, gewinnt greifbare Gestalt. Möchte die fleißige Publikation Münzers Früchte tragen und zu weiterer Forschung auf dem Gebiete des einstimmigen deutschen Liedes anregen. Johannes Wolf

117. **Marie Jaëll: Die Musik und die Psycho-Physiologie. Aus dem Französischen übersetzt von Franziska Kromayer. Verlag: Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt, Straßburg 1905.**

Das französische Original der geistreichen Verfasserin liegt bereits zehn Jahre zurück. Damals, 1895, wäre eine Übersetzung des trefflichen Werkes wohl eher am Platze gewesen. Heute kommt es ein wenig zu spät; denn es ist von den Ereignissen unserer jüngeren Forschungen bereits überholt. Wenn wir trotzdem der Übersetzerin unseren Dank wissen, so geschieht es aus dem Grunde, weil die Schrift auch heute noch manches Interessante und Lesenswerte enthält. M. Jaëll war bekanntlich die Erste, die die Erforschung der pianistischen Spielphänomene auf psycho-physiologischer Grundlage betrieb. In Anlehnung an die großen Resultate dieser jüngsten Wissenschaft, beeinflußt durch die glänzende Empirie eines Bain (L'Esprit et le Corps), Paulhan (La Physiologie et l'Esprit), Marey (La Machine animale), Ribot (La Psychologie de l' attention) u. a. m., besonders angeregt durch ihre eigenen feinen Wahrnehmungsreize ging sie dazu über, die Einheit alles Musikalischen als einer geistigen und körperlichen Vibration aufzuspüren und zu begründen. Abschnitte wie: „Der Mechanismus des musikalischen Ausdruckes" oder „Die Aufmerksamkeit und der Muskelsinn", „Der Anschlag und der Gehörssinn" enthalten ebensoviel feinsinnige Beobachtungen, wie selbständige und feine Gedankenreihen. M. Jaëll war auch die Erste, die das Übungsprinzip als einen geistigen Akt erkannte und vertrat. Die Abschnitte über den „Vortrag", über „Takt und Tempo rubato", „Pedal", „Faktoren des musikalischen Gedächtnisses" sind voll von geistreichen Aperçus und beweisen ein hohes, edles Streben, einen echt künstlerischen Sinn und ästhetisches Feingefühl. Wenn das ganze Werk als solches heute nicht mehr die Bedeutung für sich in Anspruch nehmen kann, so liegt das an der bereits oben erwähnten Tatsache der Rückständigkeit, wie an einer hypernervösen Reizsamkeit der Verfasserin. Auch ist die Anlage insofern verfehlt, als die Voraussetzungen Jaëll's damals irrige waren, und demgemäß auch die Schlußfolgerungen jetzt nicht anzuerkennen sind. Das habe ich bereits in meinem Werke: „Die natürliche Klaviertechnik" nachgewiesen, das hat auch Dr. F. A. Steinhausen in seiner vorzüglichen Schrift: „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik" des näheren kritisch dargetan. Jaëll beging den Fehler: 1. ihre subjektiven Reizempfindungen als Grundlage eines neuen Anschlagsystemes zu objektivieren und 2. etwas zu ergründen, was sich meiner Ansicht nach nicht ergründen läßt, nämlich: das spezifisch Geistig-Künstlerische, die Nervenphänomene der Reproduktive. Im einzelnen ähnelt ihr System der Deppeschen „Lehre des Klavierspiels", von der sie wohl auch (trotz der Beteurung der Gleichzeitigkeit seitens der Übersetzerin im Vorwort) nicht unbeeinflußt geblieben ist. Sie teilt den gleichen Standpunkt wie diese und stellt sich damit in völligen Gegensatz zu uns. Alles ist bei ihr intensivste Muskelspannung, isolierte Fingerbewegung à la Deppe und Fixität. Da steht pag. 72: „Um also die Noten eines musikalischen Werkes zu studieren, kommt es zuerst darauf an, folgende statische Eigenschaften zu erringen: die Fixität des Körpers, die Fixität des Armes, abgesehen von denjenigen Bewegungen, welche bewußt

herangebildet sind, die Fixität der Hand und die Fixität der Finger, wenn sie keinen Anschlag auszuführen haben. Auf diesen statischen Zustand der Muskeln muß eine beträchtliche Anstrengung [??] verwendet werden, so daß im Vergleich dazu die Dynamik weit weniger wichtig erscheint. [??]" Also überall das Prinzip des Festhaltens und Anspannens ganz wie bei Deppe, demgegenüber wir nicht genug den Standpunkt des Entspannens und Loslassens betonen können (Vergl. Bd. II meiner „Natürlichen Klaviertechnik": „Die Grundlagen der Klaviertechnik"). Überall auch jenes unglückselige „Bewußtmachen", „Beherrschen", jenes Explizieren und Analysieren von Muskelempfindungen und Bewegungsvorgängen, die die Naivität jedes Spielers beeinträchtigen müssen und zu einem völlig verkehrten Ideale führen. Jaëll lehrt zwar schon die Beobachtung der Bewegungsvorgänge, bleibt aber an der äußerlichsten und meiner Überzeugung nach unwesentlichsten Bewegungserscheinung der Finger als solcher, und zwar isolierter Form, stehen. Hier ist sie schon von E. Caland weit überholt worden. Die Erkenntnis von der Bedeutung des gesamten Gelenkmechanismus ist ihr nicht aufgegangen. Das Prinzip der Schwere oder der Trägheit, die Schwingungsform der frei eingesetzten Masse, die Rollfunktion des Oberarm- und des cubitalen Ellenbogengelenkes, auf dem allein die natürliche Klaviertechnik beruht, fehlt vollständig. Am schärfsten gehen wir aber auseinander in puncto „Muskelspannungslehre". Ich stehe mit Steinhausen, Kraemer u. a. auf dem Standpunkte der absoluten Entspannung und Erschlaffung der Muskeln. Dafür tritt meine „Schule der Technik" Wort für Wort den Beweis an. Technik ist kein „Bewußtmachen" und „Beherrschen" im Jaëll-Deppeschen Sinne, sondern ein absolutes Freimachen und Loslassen in geistiger wie in körperlicher Beziehung. Technik ist die Befreiung von psychischen Hemmungen und physischen Widerständen, die unbewußte Freiwerdung von Seele und Körper, nichts weiter. Darüber an anderer Stelle Ausführlicheres. R. M. Breithaupt

MUSIKALIEN

118. **Karl Kämpf**: Suite für großes Orchester. op. 24. Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Ein ansprechend melodisches Werk, aus romantischer Phantasie heraus geboren, wird diese Suite für gute populäre Konzerte sehr wohl zu verwenden sein. Sie setzt sich aus einer Reihe von Stimmungsbildern zusammen („In den Dünen", „Die Haffmücken", „Im Meeressturm dem Tag entgegen", „Abendlied", „Kirmes"), die eigentlich nur ganz kurze Improvisationen, flüchtige impressionistische Andeutungen, aber, bis auf allenfalls die beiden letzten Nummern, keine in sich geschlossenen oder gar kunstreicher ausgeführten Sätze sind. Melodisch und auch zumeist harmonisch ist ein gewisser Landschaftston, der entsprechende Gefühlsverbindungen auslösen kann, wohl getroffen. Die Instrumentation ist klangvoll und im allgemeinen mit sicherem Können ausgeführt. Doch finden sich auch Reibungen, die an sich leicht zu vermeiden gewesen wären und nicht nach jedermanns Geschmacke sein werden. Im ganzen ist dieses Opus ein neuer Beleg für eine liebenswürdige Begabung, die, dem Gehalte nach, Werke von nicht üblem Durchschnittswerte zu schaffen vermag.

119. **Leone Sinigaglia**: Danze piemontesi. op. 31, No. 1 und 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auch diese Stücke stellen eine gute, ich möchte fast sagen: eine bessere Unterhaltungsmusik dar. Sie sind mit reifem Können und manchmal interessanter kompositionstechnischer Verarbeitung der populären Themen (wohl sogenannten Volksmelodien) und mittels aller Vorzüge der romanischen Instrumentationsart zu einem klaren Partitur-

bild geformt, das koloristischer Reize nicht entbehrt. Die ansprechenden Themen und die vornehme Weise ihrer Verarbeitung machen die beiden Orchesterstücke zu sehr feinen Werken ihrer Art.

120. **Halfdan Cleve**: Konzert No. 3 in Es-dur für Klavier und Streichorchester. op. 9. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine liebenswürdige, herzhaft frische und flotte Bejahung ist dieses dritte Konzert des schreibfreudigen Klavierkünstlers. Stets vornehm gehalten und wohlklingend, dazu bei seiner leichten Vorführbarkeit (obwohl nicht leichten Spielbarkeit) infolge der allein für Streichorchester geschriebenen Begleitung wird es als eine gewiß vielfach mit Vergnügen aufgenommene Bereicherung seines Literaturgebietes anzusprechen sein. Eine greifbare persönliche Note lugt zwar nicht daraus hervor, es ist alles mehr ein, allerdings durchaus vornehmes, Schaffen auf oft betretenen Pfaden mit oft deutlichem nordischen Einschlage und auch manchmal darüber hinausgehender alterierter Harmonik. Der Mangel starker Persönlichkeit ist aber ja doch in jedem Falle kein Grund, das absolut Gute abzulehnen — wie es viele Beckmesser (immer noch!) nach wie vor in einigermaßen fragwürdiger Kurzsichtigkeit tun zu müssen meinen. Und so kann ich nur sagen, daß mir dieses Konzert in seiner Art gefällt. Die Primeln auf der Wiese haben ebenso ihre Daseinsberechtigung, wie die grotesk-riesigen oder überwältigenden Felsen und Schroffen des Hochgebirges, das Blinken eines kleinen schimmernden Sternes ist an sich ebenso schön, wie das Leuchten ganzer Weltensysteme aus unermeßlichen Fernen. Und so braucht man keineswegs ein Reaktionär zu sein, um auch das Bescheidenere, sofern es an sich gut und ehrlich ist, gelten zu lassen . . .

Alfred Schattmann

121. **Sigfrid Karg-Elert**: Lieder und Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Aus der umfangreichen Sammlung liegt uns zunächst „Ein jungfräulich Madrigal" op. 63, No. 9 vor, ein einfaches, klangschönes Werk ohne hervorstechende Eigenart, aber gesund empfunden. — op. 11, No. 6 B. „An Dich". Ein geschickt entworfenes, nicht einer gewissen Innigkeit des Ausdrucks entbehrendes Lied. — op. 56, No. 9. „An eine sechsjährige Schöne". Ein scherzhaftes, hübsches Liedlein mit viel Klangreiz, der mittels einer durchsichtigen, lebhaft dahinströmenden Begleitung noch gehoben wird. — op. 62, No. 4. „Empor". Recht temperamentvoll, leidenschaftlich bewegt, mit entsprechend erregter Klavierbegleitung ausgestattet, wirkt das Lied frisch und lebendig. — op. 56, No. 4. „Mein Esel". Für humorvolle Vertonungen besitzt Karg-Elert viel Talent. Das zeigt auch dieses anspruchslose und doch sehr gefällige Liedlein, das sich gewiß zahlreiche Freunde erwerben wird. — op. 12, No. 4. „Epigramm". Weniger gut, wie in seinem op. 62, No. 2, „Mein Lieb ist schlafen gegangen", trifft Karg-Elert in diesem Gesange den Volkston, der sich über das Niveau gediegener Unterhaltungsmusik in keiner Weise erhebt.

Artur Eccarius-Sieber

122. **Sergei Bortkiewicz**: Quatre morceaux pour Piano. op. 3. — „Impreasions". Sept morceaux pour Piano. op. 4. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Die vorliegenden lyrischen Kompositionen geben Zeugnis von einem vielversprechenden jungen Talent, das feine melodische Erfindung mit gefälliger Harmonik und Rhythmik vereinigt, ohne je flach zu werden, ohne aber auch in moderne Extravaganz zu verfallen. Die programmartigen Stücke, die sich schon im Titel als solche geben (Étude d'oiseaux, Tempête, Après la pluie: op. 4, No. 2—4), sind weniger gelungen als die mehr lyrisch gearteten. Eine wahre Perle ist die Gavotte-Caprice (op. 3, No. 3); auch die No. 5 aus op. 4 (Bergers et Bergères) sei trotz starker Griegscher Anklänge anerkennend hervorgehoben.

123. **Sigfrid Karg-Elert**: Erste Klaviersonate (fis-moll). op. 50. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Mit dieser eigentümlich zerfahrenen und recht gehaltlosen Komposition vermochten wir uns nicht zu befreunden. Und ein wahrer Mißbrauch ist es, eine solche endlose Phantasie, bei der man vergebens nach thematischer Durchbildung sich umschaut, mit dem Namen Sonate zu belegen. Selbst in dem langsamen Mittelsatz kommt der Verfasser nicht zu einer klaren Gestaltung seiner fluktuierenden Tonmassen.

124. **Michel Karpow**: Nocturne pour le Piano. op. 2. Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

125. **Julius Weismann**: Impromptus für Pianoforte. op. 17. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

126. **Richard Nordraak**: Scherzo capriccioso für Klavier, für den Konzertvortrag frei bearbeitet von Sigfrid Karg-Elert. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Obwohl etwas sehr süß und spielerig, macht das Nocturne von Karpow doch den Eindruck eines guten musikalischen Talents, das vielleicht für die kleinere Sonatinen- oder Suitenform sich eignen könnte. Die Variierung des hübschen Themas ist für die Einfachheit ihrer technischen Bauart etwas zu ausgesponnen. — Von Weismanns sehr gefälligen Impromptus seien No. 2 und 4 als besonders ansprechend hervorgehoben. In No. 1 stört das recht triviale Thema des Durteils den guten Eindruck; dasselbe kann man von No. 3 sagen. — Wir waren nicht in der Lage, Karg-Elerts Bearbeitung von Nordraaks Scherzo mit der Originalkomposition zu vergleichen, können aber kaum annehmen, daß diese dadurch gewonnen hat. Das Stück, wie es vorliegt, ist spröde und wenig anmutig, übrigens mehr Caprice als Scherzo. Albert Leitzmann

127. **Edmund Uhl**: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. — Vier Lieder aus „Versäumter Frühling" von Jenny Schnabl für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 16. — Slavische Intermezzi für Orchester. op. 17. Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen vom Komponisten. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Die Lieder zeigen einen feinen routinierten Musiker, der zumeist mit kleinen Mitteln hübsche Wirkungen zu erzielen versteht. Die Deklamation ist natürlich, die Modulation apart aber unaufdringlich und die oft leicht kontrapunktische Begleitung immer dankbar. Die etwas sentimentale Natur der Lieder ist durch Kunst gemildert. Hervorgehoben seien „Zu spät" und „Wiegenlied" aus op. 15. — Die drei anspruchslosen Klavierstückchen, die nicht sonderlich slavisch sind, sind fürs Haus wie für den Unterricht (die Bezeichnungen sind sehr präzise, leider fehlt der Fingersatz) zu empfehlen.

128. **G. H. G. von Brucken-Fock**: 5 Liederen voor een sopraanstem met begeleiding van Klavier (gedichten van J. Reddingius). Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Ein starkes Mitfühlen mit dem Dichter und Durchsichtigkeit zeichnen diese eigenartigen Lieder aus. Nur ist vieles im Gesange auf Einen Ton gestimmt, sodaß die Begleitung und der Rhythmus sich allzusehr vordrängen. Des Komponisten Art kennzeichnet am besten das Lied: „Witte wijven dansen om en om".

129. **Max Ansorge**: Zehn Duette für zwei Singstimmen und Klavier aus dem Kinderleben. Verlag: C. Becher, Breslau.

Die Stückchen halten die Mitte zwischen Kunst- und Kinderlied, und das ist ihr Böses. Wer soll sie singen und wo soll man sie singen? Der Klaviersatz ist besser als die Melodik; diese ist oft gequält-kindlich und weist manche harte Wendung auf (No. 7 „im Sand abgedrückt", No. 8 „Deine feinen Flüglein schwing'"). Die gelungensten Liedchen sind „Das Entchen" und „Regenlied". Arno Nadel

REVUE DER REVUEEN

Aus Musikzeitschriften

MERCURE MUSICAL ET BULLETIN FRANÇAIS de la Société Internationale de Musique (Section de Paris) (Paris) 1907, No. 9—12 (Fortsetzung aus Heft 13). — J. Écorcheville spricht in dem Aufsatz „Wagner et l'université" die Ansicht aus, daß „der große Dienst, den Wagner der europäischen Kultur geleistet hat", darin bestehe, daß er „eine freundschaftliche Verbindung der neidischen Künste wiederhergestellt" habe, und hofft, daß Prod'homme's Übersetzung der theoretischen Schriften Wagners dazu beitragen werde, daß die Bevorzugung der Literatur an den französischen Universitäten aufhöre und dafür die Musik mehr gepflegt werde. Der gesamte Unterricht müsse sich mehr der Pflege des inneren Lebens zuwenden, das Studium der lateinischen Sprache und Literatur dürfe nicht das Studium der Literatur der Griechen und anderer Völker zurückdrängen, und die unglaubliche Gleichgültigkeit gegenüber der Philosophie Schopenhauers müsse beseitigt werden; dann könne die Schule auch den musikalischen Sinn wecken. — Max Anély's Aufsatz „Voix mortes: Musiques maoris" (No. 10) handelt von der Musik der Polynesier in Neuseeland, Tahiti usw. — Der Aufsatz „A propos d'une robe de Charles d'Orléans" von Du Robec untersucht auf Grund einiger in der Leber'schen Sammlung in Rouen liegender Dokumente aus dem Jahre 1414 die Frage, ob Karl von Orleans die Musik ausübte, und berichtet über die Musikpflege am Hofe Karls VI. von Frankreich. — Der Amerikaner Arthur Farwell spricht in dem Aufsatz „La musique américaine", dem Louis Laloy ein Nachwort hinzufügt, vornehmlich von der Musik der Indianer und dem Einfluß, den sie auf die moderne Musik ausüben könnte. — A. de Bertha setzt seine Abhandlung über Franz Liszt fort (No. 10—11). — Unter der Überschrift „Esquisse d'une bibliographie d'ouvrages sur la musique et sur les musiciens russes" stellt M.-D. Calvocoressi beinahe alle französischen Werke, sowie zahlreiche Artikel aus französischen Zeitschriften und zahlreiche deutsche und englische Werke über russische Musik zusammen. — Louis Thomas' Aufsatz „Poésie et musique" handelt von der Stellung französischer Dichter zur Musik und enthält einige neue französische Gedichte über Musik. — Arthur Symons' von Edouard und Louis Thomas übersetzter Aufsatz „Richard Strauß" (No. 11) enthält mehr ungünstige als lobende Urteile über den genannten Komponisten. — Unter der Überschrift „Les airs de cour d'Adrien Le Roy" veröffentlicht Janet Dodge Beispiele aus dem 1571 erschienenen „Livre d'airs de cour miz sur le luth", denen er eine kurze Einleitung voransetzt. — Aus Louis Laloy's demnächst erscheinendem Werke über Rameau wird ein Abschnitt über „Les idées de Jean-Philippe Rameau sur la musique" abgedruckt. „Rameau's Musik wird erst kraftvoll und eigenartig („forte et personelle"), als das System seiner Theorie in seinem Kopf vollendet ist . . . Die Theorie geht bei ihm der Praxis voran; der Gelehrte herrscht über den Musiker. Man kann das schwer glauben, wenn man von dem Zauber seiner Werke gefangen genommen ist. Aber sein eigenes Zeugnis darf nicht als unglaubwürdig abgelehnt werden." — Aus Ricciotto Canudo's demnächst erscheinendem Werke „L'homme. Psychologie musicale des civilisations"

wird ein Abschnitt über „Le drame contemporain“ abgedruckt. — Der Aufsatz „La société internationale de musique en 1907“ (No. 12) enthält die Ansprache, die Elie Poirée in der letzten Generalversammlung der Pariser Sektion der genannten Gesellschaft gehalten hat, und in der er über die Entwickelung dieser Sektion im Jahre 1907 berichtet. — Alberto Bachmann beginnt einen ausführlichen, mit mehreren interessanten Bildern geschmückten Aufsatz über „Nicolo Paganini, sa vie, ses œuvres, son influence sur l'art du violon et sur la musique“ zu veröffentlichen. Dem Aufsatz ist ein Brief Joseph Joachims vorangestellt, in dem dieser sagt, daß Paganini die Technik des Geigenspiels sehr vervollkommnet, aber die Technik nur als Mittel zum Zweck betrachtet und, wie Mendelssohn ihm (Joachim) berichtete, es verstanden habe, selbst die einfachste Melodie ergreifend zu spielen. Auch manche der Kompositionen Paganini's bekunde echtes Genie. Auf viele Virtuosen habe Paganini aber ohne seine Schuld einen ungünstigen Einfluß ausgeübt, da er sie dazu veranlaßt habe, einseitig die Technik zu pflegen. Als großen Nachfolger Paganini's nennt Joachim nur Heinrich Wilhelm Ernst. — Der Vortrag „Maurice Maeterlinck et Claude Debussy“ von Robert Souza handelt mehr von den Zwecken eines neuen Vereins, der „Union internationale des lettres et des arts“, als von Maeterlinck und Debussy. — Nach dem ersten Bande des Werkes „Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne“ etc. von Bernard Prost berichtet Michel Brenet in dem Aufsatz „Les musiciens de Philippe le Hardi“ über die Musikpflege am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund (1363—1404). — Über die letzte große Autographenversteigerung des Musikalien-Antiquariats L. Liepmannssohn in Berlin berichtet Jean Le Roux in dem Aufsatz „Une belle vente d'autographes“. — Louis Laloy bespricht in dem Aufsatz „La notation musicale“ zustimmend das Notenschrift-System von Hautstont. — P. Dollien berichtet unter dem Titel „Un théâtre de musique à Paris“ über den Plan, ein Theater auf den Champs-Élysées zu erbauen, und über die Zusammensetzung des internationalen Komitees, dem auch mehrere deutsche Künstler und deutsche Würdenträger angehören.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1907, No. 23—24; 1908, No. 1—4. — Der Aufsatz „Berlioz als Mitglied der Akademie“ von Ernst Stier (No. 23) behandelt ein interessantes Kapitel aus dem Leben Berlioz'. — Karl Thiessen weist in dem Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Zauberoper Undine“ zunächst auf die Bedeutung Hoffmanns als Musikkritiker hin, bespricht dann die Oper „Undine“ und zieht eine Parallele zwischen Hoffmann und Wagner. — Georg Richard Kruse untersucht „Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit“ (No. 23—24) und veröffentlicht in diesem Aufsatz auch ungedruckte Briefe und Tagebuchblätter. — Zu Joseph Joachims Tode werden die folgenden Aufsätze veröffentlicht (No. 23): Ein anonymer Nachruf: „Zu Joachims Tode“; „Joachim und die Berliner Hochschule für Musik“ von Arthur Laser; „Aus grosser Zeit“ von Louise Pohl (handelt von dem Verkehr Joachims mit Liszt, Wagner, Schumann und Brahms); „Joachim als Lehrer“ von G. v. Lüpke; „Preßstimmen aus Joachims ‚zweiter Heimat'“ von A. Boning (enthält Auszüge aus den Nachrufen in „Daily Telegraph“, „Daily News“, „Daily Graphic“ und „Morning Leader“). — Zu Edvard Grieg's Tode werden ein Nachruf von Gerhard Schjelderup („Edvard Grieg †“) und ein kurzer Aufsatz „Aus Grieg's Leben“ von Arthur Laser veröffentlicht (No. 24). — Unter der Überschrift „Ein Kapitel über die Geige“ veröffentlicht Eugen Honold die Aufsätze: „Allgemeine Übersicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues“ (No. 24) und „Die Entstehung einer Meistergeige“ (No. 1). — Hugo

Riemann beleuchtet in dem Aufsatz „Die Entwickelung des modernen Instrumentalstils um 1750“ (No. 1 und 2) Johann Stamitz' große Bedeutung. — In dem Aufsatz „Novitäten“ (No. 1) fordert Richard Batka, daß die neuen Werke öfter wiederholt werden, da das Publikum ein Werk in der Regel erst nach mehrmaligem Hören richtig beurteile. Um das Publikum zu veranlassen, auch neue, noch nicht beliebte Werke wiederholt anzuhören, sollte man berühmte Künstler, die die große Masse anlocken, mehr als jetzt auch in neuen Werken auftreten lassen. — Der Aufsatz „Dr. Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne“ enthält eine Biographie des Sängerpaares. — A. Richard Scheumann beschreibt „Carl Maria von Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden“ und schildert Webers Leben in Hosterwitz. — In dem Aufsatz „Solisten in Orchesterkonzerten“ (No. 2) tritt Gustav Altmann der in der letzten Zeit zuweilen ausgesprochenen Forderung entgegen, die Solisten von den großen Orchesterkonzerten auszuschließen; er wünscht sogar, daß durch die immer gut besuchten großen Konzerte auch noch wenig bekannten talentvollen Künstlern, denen das Geld zur Veranstaltung eigener Konzerte fehlt, Gelegenheit geboten werde, sich öffentlich bekannt zu machen. — Über die Komponistin Wurzer veröffentlicht Willi Glöckner einen kurzen Aufsatz („Gabriella Wurzer“). — Gottfried Keßler bespricht in dem Aufsatz „Der Mutter Wiegenlied“ einige Gedichte über das Liedersingen der Mütter. — Max Reger wendet sich in dem Aufsatz „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (No. 3) gegen den von Hugo Riemann unter dem selben Titel in Hesses Deutschem Musikerkalender für 1908 veröffentlichten Aufsatz. Er stellt fest, daß Werke lebender Komponisten in unserer Zeit viel mehr als in früheren auch „in den reaktionärsten Städten“ aufgeführt werden und trotz ungünstiger Kritik in den Zeitungen Freunde finden. Dann zeigt Reger eingehend, daß auch gegen Bach, Mozart, Beethoven, Wagner u. a. von ihren Zeitgenossen die Vorwürfe, die Hugo Riemann gegen die neuesten Komponisten erhebt, erhoben worden sind. Auf Riemanns Satz: „Er (Brahms) ist als lebendige künstlerische Potenz das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft“ und ähnliche Aussprüche über Brahms erwidert Reger u. a.: „Es wäre sehr traurig um die Unsterblichkeit eines Brahms, wenn er sie in erster Linie seiner Anlehnung an die alten Meister verdankte, wie doch Riemann glaubt ... Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die ‚Anlehnung‘ an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit! Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit, aber niemals in der Anlehnung an die alten Meister, welche bloße Anlehnung die unerbittliche Geschichte in wenigen Jahrzehnten zum Todesurteil formt!“ Eingehend wendet sich Reger gegen den Vorwurf, daß die modernen Komponisten nicht die alten Meister gebührend ehrten und die Arbeiten der modernen Musikwissenschaft „mit heimlicher Sorge, die sich allmählich zu offenem Haß steigerte“, betrachteten. — A. Eccarius-Sieber stellt „Joseph Haydn als Vater des Streichquartettes“ dar. — „Vier Briefe von Henriette Sontag“ veröffentlicht Heinrich Stümcke. Den ersten Brief richtete Henriette Sontag 1850 aus York an ihre Mutter, den zweiten 1852 aus New York an einen Großherzog, den dritten 1854 aus Buffalo an ihren Halbbruder August und den vierten 1854 aus Mexiko an ihre Mutter. In allen Briefen berichtet sie über Erlebnisse auf der Reise. — Eugen Honold bespricht in dem Aufsatz „Eugen Gärtner in Stuttgart“ die Verdienste dieses Geigenbauers. — In dem Aufsatz „Ausgleich zwischen Ton und Wort“ (No. 4) wendet Ernst Decsey sich gegen „das Überakzentuieren von Silben, das

Überbetonen von Buchstaben", die „einseitige Deutlichmacherei, die zugleich ein Mißverstehen der Absichten Richard Wagners" sei, und andere Fehler der heutigen Opernsänger. — Gottfried Keßler zeigt in dem Aufsatz „Joseph von Eichendorff und die Musik", daß der Dichter „die Macht der Töne in mannigfaltiger, aber stets wundervoller Weise verherrlicht hat. — Julius Blaschke spricht in dem Aufsatz „Zur Geschichte des Liedes: ‚Wer hat dich, du schöner Wald'" über die Entstehung des Eichendorffschen Gedichtes und der Mendelssohnschen Komposition. — Carlos Droste veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Willem Mengelberg, K. einen über Aenny Hindermann. (Fortsetzung in der nächsten „Revue".)

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1907, No. 7—16; 1908, No. 1—9. — Die Hefte enthalten kurze Aufsätze über die folgenden Komponisten, Virtuosen und Musikschriftsteller: „Dr. theol. Franz Xaver Haberl" von Nana Weber-Bell (1907, No. 7). — „Adolf Wallnöfer" von Otto Schabbel. — „Amilcare Zanella" von Georg Richter (No. 9—10). — „Msgr. Dr. Hermann Bäuerle" von Nana Weber-Bell (No. 11—12). — „Dr. Jules Siber" von Max Wallberg (No. 15—16). — „Johannes Bartz" von Hermann Pack (1908, No. 3). — „Philipp Wolfrum" von H. M. (No. 8). — „Ernst von Dohnányi" von Otto Keller (No. 9). — Ein interessanter Aufsatz über „Die Pflege der Bachschen Musik in der Gegenwart" von Dr. Richard Hohenemser (No. 8ff.) wird nicht vollständig abgedruckt. In Heft 16 steht „Fortsetzung folgt"; eine weitere Fortsetzung ist aber nicht erschienen. Wir werden über den Aufsatz berichten, wenn er in einer anderen Zeitschrift vollständig erschienen ist. — Der Aufsatz „Die Schöpfer des neuen Volksliederbuches" (No. 7, 9 und 10) enthält kurze Mitteilungen über Rochus von Liliencrons, Max Friedlaenders, Johannes Boltes und Friedrich Hegars Mitarbeit an der Herausgabe des im Auftrage des Deutschen Kaisers veröffentlichten Volks-Liederbuches. — Fritzsche berichtet in dem Aufsatz „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy" (No. 8—10) über einige wichtige Ereignisse aus Mendelssohns Leben und bespricht kurz einige seiner Werke. — Schwidop bespricht ausführlich Gerbers Werk „Die menschliche Stimme und ihre Hygiene" (No. 11—12); Nana Weber-Bell das Werk von Maria Ipes-Speet: „Wie ich über Sprechen und Singen denke" (No. 13—14). — Unter dem Titel „Der Kromarograph, automatischer Notenschreibapparat zur Festhaltung von Improvisationen auf dem Klavier (Harmonium)" wird über eine Erfindung Laurenz Kromars berichtet. — Ludwig Weiß schlägt in dem Aufsatz „Die Leonoren-Ouvertüre" vor, die dritte Ouvertüre am Schlusse der Oper aufzuführen (No. 15—16). — Hermann Fritzsche untersucht „Die Verdienste der Hohenzollern um die Musik und den Gesang" seit dem 17. Jahrhundert (1908, No. 1—2). — „Zu Edvard Griegs Gedächtnis" veröffentlicht Karl Storck einen Aufsatz „Vom Nationalen in der Musik" (No. 2—4). — Heinrich Zöllners interessanter Aufsatz „Eichendorff und die Musik. Zum 50. Todestage des Dichters" (No. 4—7) bespricht insbesondere die Vertonungen Eichendorffscher Gedichte. — Otto Keller teilt in der „historischen Skizze" „Aus den ersten Anfängen des Konzertlebens" (No. 5—6) einige interessante Tatsachen aus dem Leben von reisenden Virtuosen früherer Jahrhunderte mit. — Otto Keller regt in dem Aufsatz „Richard Wagner" (No. 8) die Schaffung einer Wagner-Bibliographie an, in der alle Bücher, Broschüren und in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Richard Wagner angeführt werden müßten. — Der Aufsatz „Vom Küchenjungen zum General-Musikdirektor" von R. B. (No. 9) berichtet über das Leben Lully's. Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BREMEN: Das Repertoire wird noch immer von der „Salome“ und dem „Walzertraum“ beherrscht. Um die Bühne zu reinigen, wurde sie mit Lisztschem Weihwasser besprengt durch eine Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth“, die freilich nur eine kurze Rast auf diesen Brettern finden wird. Da sieht man es wieder, daß die Moral mit der Kunst nichts zu tun hat. Die Salome, diese schrecklich unmoralische kleine Person, ist auf der Bühne doch mehr wert, als diese fromme Elisabeth. Die Heiligkeit ist eben völlig undramatisch. Und die Musik Liszts, die hier ganz in sanfte Weichheit und Lyrik, wenn auch glücklicherweise nicht in die süßliche Verzücktheit des kraft- und saftlosen Textdichters Otto Roquette getaucht ist, würde, im Konzertsaal bei vollem Orchester vom gutgeschulten vollen Chor gesungen, sicher tiefer und innerlicher wirken, als in der Theateraufmachung bei hartem Rampenlicht. Eine musikdramatisch wertvolle Unterbrechung des herrschenden Strauß-Regimes: Richard, Oskar und Johann (den Johann tanzte Rita Sacchetto) brachte das Gastspiel Jan van Gorkom's mit dem Rigoletto. Sonst ist nichts passiert. Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Unsere Oper fährt fort, ihren Spielplan vornehmlich durch gewissenhafte Neustudierungen bekannter Schöpfungen anziehend zu machen. Musikalisch hervorragend (auch wenn man „italienische“ Ansprüche stellt) geriet Herrn Prüwer Verdi's „Aïda“, und er konnte sich zudem den Luxus erlauben, die vier Hauptrollen dieses Meisterwerkes doppelt zu besetzen. Die zeitlich erste „Garnitur“ — künstlerisch waren beide Besetzungen so ziemlich einander gleichwertig — zeigte die rassige Frau Verhunk als Aïda, die Stimmriesen Trostorff und Beeg als Radames und Amonasro, die tiefe Altistin Schereschefsky als Amneris. Bei der Wiederholung sang die hochdramatische Rabl-von Kriesten die Aïda, die Herren Günther-Braun und Höpfl waren Radames und Amonasro (beide stilistisch ausgezeichnet), und die hohe Mezzosopranistin Neisch vertrat die Amneris. Nicht auf der Höhe der musikalischen Wiedergabe steht unsere „Aïda“-Inszenierung mit ihrem bunten, jeder Kostümkunde hohnsprechenden Flitterkram. — Julius Stern aus Wien hat seine Oper „Narciss Rameau“, die im Vorjahre hier ihre Uraufführung erlebte, stellenweise umgearbeitet, und unsere Direktion spielte nun auch zum Mißvergnügen der Sänger, die ihre Partieen zum Teil umlernen mußten, den korrigierten „Narciss“. Das in seinen lyrischen Momenten sehr eindrucksvolle, in der Behandlung des Rezitativs aber auch jetzt noch nicht durchweg glückliche Werk wurde mit Frau Verhunk und Herrn Beeg in den führenden Rollen wieder sehr freundlich aufgenommen. — Eine wahre Meistertat vollführten die Herren Prüwer und Kirchner (Regie) mit einer Neubelebung der vor sechs Jahren hier zuerst gegebenen „Louise“ Charpentier's. Diese eigentümliche Schöpfung, die den ersten und wohl auch (trotz „Salome“) einzigen Versuch bedeutet, nach Wagner der Oper dramatisches Neuland zu gewinnen, hat in Berlin und auch sonst in Deutschland nirgends festen Fuß fassen können. Bei uns hingegen erregte sie wieder begeisterten Jubel. Es hat den Anschein, als ob in Deutschland Herr Prüwer allein die Fähigkeit besäße, diesem Kleinod die rechte musikalische Fassung zu geben. Er behandelte sein Orchester mit vornehmster, diskretester Virtuosität, schuf ein tadelloses Ensemble, zu dem alle Vertreter der unzähligen kleinen Rollen mit der äußersten Präzision zusammenwirkten, und stellte in den Damen Verhunk (Louise), Neisch (Mutter), den Herren Günther-Braun (Julien) und Dörwald (Vater) ein Quartett für die Hauptcharaktere des Werkes heraus, das den Kollegen von der Pariser „Komischen Oper“, deren „Louise“ ich mehrere Male bewundert habe, durchaus ebenbürtig war.

Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater fand die erste Aufführung des lyrischen Dramas „Le Chemineau“ (der Landstreicher) von Richepin, Musik von Xavier Leroux, mit großem Erfolg statt. Die Handlung ist kurz folgende: Es ist Ernte bei Meister Pierre. Die Leute arbeiten emsig, angefeuert durch den Gesang des Landstreichers, eines flotten Burschen, den alle gern haben. Auch Toinette, eine hübsche Bäuerin, liebt ihn, und Meister Pierre hofft, daß sie ihn dauernd fesseln möge. Doch der Landstreicher zieht sein ungebundenes Wanderleben einem ruhigen Glücke vor und zieht von dannen. Toinette reicht in der Verzweiflung dem vorher von ihr zurückgewiesenen François, einem älteren Arbeiter, die Hand und schenkt einem Sohn das Leben. Dieser, Toinet mit Namen, verliebt sich als 20jähriger Jüngling in Aline, das Töchterchen Meister Pierre's, der ihn, als er von der Neigung erfährt, unter Drohungen vom Hofe weist. Heftiger Auftritt zwischen den beiden Vätern, bei dem Pierre den Toinet als Bastard bezeichnet. Den alten und kranken François trifft ein Schlaganfall. In dieser für die Familie so kummervollen Zeit führt der Zufall den Landstreicher wieder nach 20 Jahren an den Ort. Er findet Toinette, erfährt, daß Toinet sein Sohn ist, nimmt sich dessen in Liebe an und bringt es fertig, Pierre zu versöhnen. Und als er alles zum besten gewandt und ihm der dem Tode nahe François sein Weib zur Lebensgefährtin empfiehlt — da, gerade am Weihnachtsabend, erfaßt ihn plötzlich wieder sein Wandertrieb. Ohne die Rückkehr seiner Lieben aus der Mitternachtsmesse abzuwarten, ergreift er Hut und Wanderstab und eilt in die Winternacht hinaus. Das Libretto ist wie geschaffen, um in Musik gesetzt zu werden; dem Komponisten bieten sich ganz wundervolle Szenen dar. Leroux ist kein Neuerer wie Debussy und d'Indy, seine Musik ist im Gegensatz zur modernen Chromatik überwiegend diatonisch. Er benutzt mit Geschick Volksweisen; seinen Leitmotiven fehlt es etwas an Charakteristik, aber vor allem zeigt er ein gesundes Empfinden für die lyrischen Momente, an denen die Handlung so reich ist. Zwar ist dieses Empfinden durchgehends etwas „rührselig“, und Leroux ist in der Anwendung der Mittel nicht besonders wählerisch (er schwärmt sehr für Orgelpunkte, über denen die Melodie abwechselnd von den Celli und Geigen oder vom englischen

Horn gesungen wird) — aber es packt. Die Aufführung ist in jeder Hinsicht vorzüglich, der Erfolg bedeutend. Felix Welcker

BUDAPEST: Nach dem großen Erfolg von Mihalovich's „Eliane" hat man sich in der königlichen Oper eine kurze Frist der Erholung gegönnt; aber diese ist um, und es wird mit Feuereifer das Studium von Goldmark's „Wintermärchen" betrieben. In der Zwischenzeit sorgt Direktor Mészáros, der die Schwierigkeiten der Übergangsära doch siegreich zu überwinden scheint, für erwachende Belebung des Repertoires. Unter Mitwirkung des ausgezeichneten holländischen Baritonisten Josef Orelio kam es zu vortrefflichen Reprisen der „Walküre", der „Meistersinger" und des „Hamlet"; auch der „Holländer", der mehrere Jahre im Repertoire fehlte, wurde mit Herrn Szemere in der Titelpartie und einem Gast, der stimmlich hochbegabten Sopranistin Medek, sehr erfolgreich wieder in den Spielplan gestellt. — Dem Anregungsbedürfnis eines Teiles des Publikums zu entsprechen, hat man nach unterschiedlichen Balletexperimenten zum richtigen Mittel gegriffen und Delibe's entzückende „Sylvia" neu studieren lassen.

Dr. Béla Diosy

DORTMUND: Die Oper stand in letzter Zeit unter dem Zeichen der Gäste. Unter ihnen bekundete Louis Alvarez-Paris als José ein heißblütiges Temperament mit großer Überzeugungskraft, gab seiner Rolle aber im letzten Akte eine zu reale Färbung. Fritz Feinhals-München war in Spiel, Stimme und Deklamation ein prächtiger Wotan. Von den einheimischen Kräften war Anna Daniela als Carmen und Sieglinde ganz von ihrer Aufgabe erfüllt, bei den dramatischen Höhepunkten versagt jedoch die Stimme. Als Brünnhilde und Irene wies Käthe Singer wertvolle Momente in der Rollenbehandlung auf. Mustergültiges schuf Helene Wehrenfennig als Fricka und Adriano; Max Sturys vielseitiges Talent bewährte sich besonders als Escamillo, und Robert Schirmer bot in der Titelrolle des Rienzi und anderer Wagnerschen Opern abgerundete künstlerische Leistungen. Heinrich Bülle

DRESDEN: Großes Interesse erregte das Debüt von Irma Tervani, einer jungen Altistin, der sich, als der Schwester der Pariser Primadonna Aïno Akté, die allgemeine Teilnahme zuwandte, als sie in der Rolle der Dalila in der Saint-Saëns'schen Oper „Samson und Dalila" zum ersten Male die Bühne betrat. Die Stimme der jungen Dame ist noch durchaus nicht fertig durchgebildet, so daß ihr ernsthafte Tonstudien und Kräftigung des Organs vor allem anzuraten sind, aber in die Augen sprangen ihre äußeren Vorzüge und ein zweifellos ganz hervorragendes darstellerisches Talent, das ihr zu einem sehr herzlichen Erfolge und einem Engagement an die Hofoper verhalf. Frau von Falken befestigte ihre hier rasch errungene Stellung durch eine höchst anerkennenswerte Leistung als Donna Anna, und Herr Sembach bewies mit dem von ihm erstmalig hier gesungenen Lohengrin, daß wir an ihm eine bedeutende künstlerische Kraft gewonnen haben. Das Gastspiel des Prager Bassisten Herrn Frank als Fasolt und Hunding hinterließ leider keinen günstigen Eindruck, so daß man nur wünschen kann, die Theaterleitung möge Herrn Wachter nicht gehen lassen, der trotz aller seiner gesanglichen Mängel doch noch von keinem der zahlreichen Bewerber um seine Nachfolgerschaft erreicht worden ist. Als Jung-Siegfried gastierte Herr Pennarini, der das, was ihm an stimmlicher Kraft fehlte, aufs glücklichste durch eine überaus frische, lebendige und knabenhaft-naive Darstellung ersetzte, so daß ihm besonders der zweite Akt ganz vortrefflich gelang und er lebhaftesten Beifall fand. — Das 25jährige Jubiläum Adolf Hagens als Dresdner Hofkapellmeister gab Gelegenheit, sich einmal dessen zu erinnern, was dieser ausgezeichnete Künstler für die Hofoper bedeutet. Stellt die schwierige Aufgabe, Amtsgenosse eines Schuch zu sein, an die Hingebung und Tüchtigkeit eines Dirigenten schon große Anforderungen, so ist es Herrn Hagen dabei überdies noch gelungen, sich als Dirigent von eigner Art zu behaupten und durchzusetzen. Seine Ruhe, Sicherheit und Geistesgegenwart lassen ihn stets über der Partitur und über den Wechselfällen der Opernvorstellungen stehen, so daß er als Opern- und Orchesterleiter das größte Ansehen genießt. Seine Tätigkeit als Dirigent der geistlichen Aufführungen in der Hofkirche ist ebenfalls von starkem Einfluß auf unser Musikleben gewesen. Mögen dem verdienten Manne noch viele Jahre künstlerischer Arbeit beschieden sein. F. A. Geißler

ELBERFELD: Franceschina Prevosti wirkte als „Traviata" wie sonst durch ihre echte Gesangskunst und ihre hervorragende schauspielerische Kraft, während als Richard Wagner-Gedächtnisfeier die Rezitation der „Parsifal"-Dichtung trotz der Sprechkunst Ernst v. Possarts und der prachtvollen Orchesterleistung im „Vorspiel" nur einen zweifelhaften Genuß bieten konnte. Unter Albert Coates gab es eine treffliche „Tristan"-Aufführung mit Alice Guszalewicz (Köln) als Isolde, einer außergewöhnlich beanlagten Darstellerin und vornehmen Sängerin. In Maillart's „Glöckchen des Eremiten" gab Elfriede Dorp als Novize die Rose Friquet so gefällig, wie es nur ein angeborenes schauspielerisches und musikalisches Talent vermag. Der zum Gedächtnis des Meisters veranstaltete chronologische Wagner-Zyklus brachte bis jetzt den „Rienzi" in vorzüglicher Inszenierung, den „Fliegenden Holländer" mit der sympathischen Senta von Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover) und den „Tannhäuser" mit unserem künftigen ersten Kapellmeister Hermann Hans Wetzler (Hamburg), einem vorzüglichen Musiker, am Dirigentenpult. — Heinrich Platzbeckers „Wahrheitsmund" erwies sich als eine dezente, unterhaltende, des musikalischen Reizes nicht entbehrende Operette.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M: Eine für die Pensionskasse deutscher Bühnenangehöriger gegebene Wohltätigkeitsvorstellung des Opernhauses bot zwei einaktige Novitäten, von denen das mit Wohlgefallen aufgenommene Ballet „Rübezahl" von Franz Köhler mit einem kurzen Vermerk seiner hübschen Ausführung passieren kann. Dem erheblich ernster zu taxierenden lyrischen Drama „Der Wanderer", Dichtung von G. Macchi, Musik von Enrico Bossi, begegnete man weit

kühler; der Beifall reichte gerade noch, um den anwesenden Komponisten, für dessen „Hohes Lied“ man s. Z. im Konzertsaal viel übrig hatte, auf die Bühne zu zitieren. Auch die kleine Oper stellt sein zart und vornehm empfindendes und erfindendes Talent, dessen nationale Herkunft der weiche Wohllaut fast überall verrät, und ferner seine schöne Instrumentationskunst ins beste Licht; es fehlt nur an der dramatischen Schneid, in der Musik wie in der Handlung, die einen vorchristlichen Propheten der Religion der Liebe in die Gärung des 1. römischen Sklavenkrieges hineinstellt und aus diesem Kontrast und den Motiven der Liebe und Eifersucht eine ziemlich dürftige Fabel webt. Das Werk erfuhr durch die Damen Doenges und Schroeder sowie durch die Herren Forchhammer, Braun und Neumann, welch letzterer dirigierte, eine liebevolle Wiedergabe.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Von den beiden letzten der vielen im Opernhause auf Anstellung gastierenden Altistinnen war die allerdings zu lyrisch beanlagte Berta Grimm von der Wiener Hofoper künstlerisch die reifere, gewählt wurde aber durchaus ohne Einverständnis der Presse von der Theaterleitung die mit bedeutenden Mängeln behaftete Belle Applegate von New York. In der neueinstudierten „Fedora“ von Giordano entwickelte Otto Lohse als Dirigent wieder außerordentliches Verständnis für Eigenart und Vorzüge der jungitalienischen Musik.

Paul Hiller

LONDON: Bis zum Beginn der Saison in Covent Garden in diesem Monat war London wieder einmal für geraume Zeit ohne Oper, und nur in den Vorstadttheatern konnte man ab und zu eine der kleinen wandernden Operngesellschaften, wie die von Turner, hören, auf deren Repertoire allerdings Wagner nicht zu finden ist, bei denen aber ältere und veraltete Repertoirestücke, wie die „Nachtwandlerin“, die „Regimentstochter“ usw. von dem musikliebenden Vorstadtpublikum dankbar aufgenommen werden. — Um von der Oper auf die Operette zu kommen, so setzt in Daly's Theater „Die lustige Witwe“ ihren erfolgreichen Lebenslauf weiter fort. In Hick's Theater hat sie nun seit einigen Tagen in dem „Walzertraum“ von Oskar Straus Mitwerbung erhalten, die ihr jedoch kaum gefährlich werden dürfte. Die Aufnahme war bei der Erstaufführung, trotz der von der Kritik allgemein gelobten Musik, eine etwas kühle. Die Schuld liegt an der Bearbeitung des Librettos, das man dem englischen Geschmack anpassen zu müssen glaubte, wodurch es seine Pointen und seine Atmosphäre verlor. Der englische Geschmack wurde da wieder einmal falsch beurteilt, und Oskar Straus, der sich persönlich zu den Hauptproben und den ersten Aufführungen eingefunden hatte, ist jetzt etwas enttäuscht und verdrossen nach Paris abgereist, um dort sein Glück zu versuchen.

a. r.

MADRID: Das künstlerische Ereignis und zugleich der Schluß der diesjährigen Opernsaison war die Wiederaufführung und Neueinstudierung der „Walküre“ durch den zu diesem Zweck aus Deutschland verschriebenen Kapellmeister Dr. Rabl, der bisher im Rheinland tätig war, und sich hier in solcher Weise bewährte, daß die gesamte Presse des höchsten Lobes voll ist. Unter solcher Leitung konnte sogar der Versuch gewagt werden, das Werk, das früher stark gekürzt wurde, beinahe ohne Striche zu geben — sicherlich ein erfreulicher Fortschritt! Das wachsende Verständnis des Publikums äußerte sich auch während der Vorstellung durch große Aufmerksamkeit, durch ein respektvolles Schweigen und eine intime Gemütsbewegung und am Schluß durch Hochrufe auf Wagner, die direkt den Charakter einer Kundgebung annahmen. Man beginnt eben diese Aufführungen nicht zu besuchen, um — wie bei den alten Spielopern — einen angenehmen „Gesellschaftsabend“ zu verleben, die neuesten Toiletten zu bewundern und gelegentlich eine gelungene Bravourarie eines Tenors oder einer Primadonna zu bejubeln. Die Zuhörer geraten vielmehr unter den Bann, den die Kunst unseres großen deutschen Meisters auf sie ausübt. Das Werk wurde fünfmal gegeben, und jedesmal war das Haus ausverkauft, was seit Jahren nicht mehr der Fall war und außerordentlich bezeichnend ist. Unter solchen Umständen darf man sich der Hoffnung hingeben, daß die neuen Pächter ein Einsehen haben und in ihrem eigensten Interesse das nächste Mal den ganzen „Ring“ bringen werden, so den endgültigen Triumph Wagners in Spanien besiegelnd. Eine Hauptschwierigkeit besteht in dem Engagement geeigneter Gesangskräfte. Jetzt hatte man sich damit beholfen, daß man Wotan und Brünnhilde aus Deutschland kommen ließ, so daß die „Walküre“ vor dem spanischen Publikum halb in italienischer, halb in deutscher Sprache gesungen wurde, was begreiflicherweise zu manchen Unzuträglichkeiten führte, da die scharfen Konsonanten unserer Muttersprache bei dem unmittelbaren Vergleich mit dem weichen Wohllaut des Italienischen, an den das Publikum gewöhnt ist, auf dieses zunächst einen befremdenden Eindruck machten. Viel einheitlicher wäre es, wenn entweder das ganze Ensemble deutsch wäre oder die deutschen Sänger auch italienisch sängen, da eine Aufführung dieser Musikdramen in spanischer Sprache, die dem Publikum in jedem Augenblick die poetischen Motive der musikalischen Entwicklung vermitteln würde — wie dies wohl am meisten im Sinne Wagners sein würde — heute wohl noch nicht möglich ist. Ferner müßte dafür gesorgt werden, daß zu solchem Gastspiel auch Kräfte ersten Ranges aus Deutschland herangezogen würden, die in keiner Weise hinter den italienischen Gesangssternen zurückstehen. Unsere hervorragenden Wagnersänger sind aber natürlich nicht zu jeder Zeit, womöglich auf telegraphische Aufforderung hin, abkömmlich. Darum sollten die berufenen Vermittler es der Leitung des Teatro Real nahelegen, rechtzeitig die nötigen Dispositionen zu treffen, damit nichts den Anstrich der Improvisation erhält und das fremde Publikum einen möglichst hohen Begriff von dem Stand unserer musikalischen Kultur bekommt. — Die Saison hat uns viele Rigolettos, Lucias, Somnambulas, Marias de Rohan, Troubadours, Othellos, Toscas, Manons, Werthers, Hamlets und Mephistopheles gebracht, aber wie durch einen mächtigen Zauber trat das alles

am Schluß gegen die „Walküre“ zurück; es war — und die spanische Kritik gibt dem auch Ausdruck — als ob es dem Publikum plötzlich wie Schuppen von den Augen fiele, als ob es von der Empfindung überwältigt würde, daß ihm hier große, erhabene Kunst entgegentrete. Die Emphase verspricht tatsächlich, daß wir, wenn sich der Vorhang in der nächsten Saison hebt, die goldenen Fluten des Rheins sehen und daß die ersten acht Vorstellungen dem „Ring“ geweiht sein sollen! F. Matthes

MAGDEBURG: In unserem Stadttheater geht die Saison, die eigentlich nie so recht lebendig wurde, ihrem Ende entgegen. Nach dem im vorigen Jahre erfolgten Tode des Pächters, Hofrat Arno Cabisius, führten seine Erben den Kontrakt weiter; mit nächster Saison, die bereits am 1. Sept. statt am 15. beginnt, übernimmt Coßmann-Hamburg die Direktion des Theaters. Er beginnt in der Oper mit einem neu inszenierten „Lohengrin“. Um einen würdigen Abschluß zu finden, hat die jetzige Direktion noch eine „Meistersinger“-Vorstellung mit Knote, Feinhals, der Wedekind und anderen ersten Kräften angesetzt und eine „Tristan- und Isolde“-Aufführung in Bayreuther Besetzung, mit der die Saison Ende April schließt. Vom jetzigen Repertoire ist nichts Besonderes zu melden; es kommt noch Verdi's „Othello“ heraus. Max Hasse

MANNHEIM: Des 25. Todestages von Richard Wagner gedachte das Hoftheater durch eine Aufführung der Nibelungen-Trilogie. Otto Briesemeister erfreute als Loge, Hans Tänzler aus Karlsruhe als Siegfried in der „Götterdämmerung“. Leopold Reichwein dirigierte auch diesen zweiten Zyklus mit unbestrittenem und starkem Erfolge. Im übrigen kommt der Spielplan von den Alltagsrepertoire-Opern nicht los, er bringt keine Novität, sehr dürftige Neueinstudierungen und fast keinerlei Anregung. Im „Freischütz“ vermochte nicht einmal die technisch-dekorative Einrichtung Adolf Linnebachs zu genügen. Ein Heldentenor ist immer noch nicht gefunden. Dagegen wurde Olga Sondern, zurzeit an einer Wiener Operette beschäftigt, als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet. Mehrere junge Kräfte haben ihre Kündigung erhalten; sie ziehen wieder, wie sie vor Jahresfrist kamen, und sind so klug als wie zuvor. Der nächste Clou wird eine Kreolin sein, die als ersten Versuch auf der Bühne die Carmen darstellt. Intendant Hagemann ist Optimist, vielleicht geschehen doch noch Zeichen und Wunder. Warten wir's ab. Das Warten und Abwarten haben wir ohnedies hier gelernt, leider kommt das Erwartete aber überhaupt nicht, und doch haben wir in H. Kutzschbach und L. Reichwein zwei ausgezeichnete Kapellmeister. K. Eschmann

STOCKHOLM: Das Königl. Theater befindet sich jetzt in einer Periode des Interregnums, das den künstlerischen Arbeiten des Instituts keinen günstigen Boden darbietet. Der neuernannte Chef, Arthur Thiel, hat schon seinen Nachfolger gefunden, und zwar wird Albert Ranft, schon jetzt Besitzer fast sämtlicher privaten Theater der schwedischen Hauptstadt, am 1. Juli d. Js. auch die Intendanz der Königl. Oper übernehmen. Während der Zwischenzeit sind bisher nur einige Reprisen zu verzeichnen, vor allem der „Othello“ von Verdi in ganz neuem Gewand, in dem Menzinsky den Mohren und Forsell einen ganz vorzüglichen Jago darstellten. — Der dänische Kammersänger Herold hat gastiert. Ansgar Roth

STRASSBURG: Die Klage über die Verödung der Opernrepertoires scheint eine ziemlich allgemeine zu sein. Vielleicht, daß wir im Vergleich mit dem Ausland etwas zu anspruchsvoll sind — nur meine ich, daß es unseren Direktionen nicht mehr kosten würde, die Fundamente ihres Spielplans mehr in der deutschen Kunst, als beim „Troubadour“, „Faust“, bei „Carmen“, „Mignon“ e tutti quanti zu suchen, die — mit und ohne Gäste — jetzo den „eisernen Bestand“ bilden. Dies Urteil kann auch eine Gay oder Arnoldson, ein Alvarez usw. nicht umstoßen. Fast einzig ist es Wagner, der die Ehre der deutschen Kunst rettet, wobei er freilich zum „Alltagskomponisten“, sicherlich sehr gegen seine eigenen Intentionen, herabsinkt. So wäre von erwähnenswerten Darbietungen hierorts während der letzten sechs Wochen eigentlich nur der „Ring“ zu nennen, der unter Gorters mehr korrekter als genialer Leitung vom eigenen Personal recht anständig (mit Ausnahme der Rheintöchter) herausgebracht wurde, desgleichen die „Meistersinger“, wobei nur der Wunsch nach einem Mittel übrigblieb, unserm sonst vortrefflichen Heldentenor Wilke etwas mehr „Glanz“ zu verleihen. — Cornelius' „Barbier“ leidet immer noch an zu großer Eiligkeit, Charpentier's „Louise“ an etwas unpariserischer Heiligkeit. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die erste Aufführung der „Meistersinger“ in der laufenden Spielzeit, geleitet von Erich Band, zeugte bei allen Mitwirkenden vom Bestreben, das Werk in würdiger Form darzubieten; Herr Neudörffer ging in der Rolle des Sachs mehr aus sich heraus, als früher. Mit Ausnahme des Beckmesser (Herrn Landauers aus Nürnberg) waren alle Partieen von einheimischen Kräften besetzt. Als eines herrlichen Abends gedenken wir der vereinzelten Aufführung von Mozarts „Così fan tutte“; Obrist dirigierte, Frau Bopp-Glaser, Herr Weil, Herr Holm zeichneten sich besonders aus. Warum dieses Werk Mozarts so selten und von so wenigen gehört wird? Sollte wirklich in demokratischen Zeiten der Sinn für psychologisch feine musikalische Komik entschwunden sein? Natürlich wird diese Frage nicht etwa durch den Zudrang zu den „Meistersingern“ bejaht. An Königs Geburtstag hatten wir als Festvorstellung den „Schwarzen Domino“ von Auber, von Oberregisseur Löwenfeld einer erfolgreichen Neubearbeitung unterzogen (Textbuch im Verlag Wildt, Stuttgart). Die Musik zu den neuen Rezitativen schrieb Erich Band, der das liebenswürdige Werk auch dirigierte. Frau Bopp-Glaser und Herr Erb hatten die Hauptrollen. Die glänzende Ausstattung war ganz neu beschafft. Vogls „Maja“, von deren Uraufführung berichtet wurde, hält sich auf dem Spielplan. „Der Widerspenstigen Zähmung“ kämpft offenbar mit Widerspenstigkeit. Über die erste Wiederholung des Meisterwerkes von Goetz kam man in diesem Winter nicht hinaus. Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Die fortdauernden Gastspiele machen jeden Spielplan unmöglich; die versprochenen „Meistersinger“ und die polnische Oper „Ein altes Märchen“ von C. Żeleński wurden verschoben, und wir bewegen uns in dem wohlbekannten Geleise des Battistini- oder Frances Alda-Repertoires: „Maskenball“, „Favorita“, „Rigoletto“, „Faust“ und „Traviata“ wechseln mit einander ab. Battistini bewahrt noch immer den Glanz seiner prachtvollen Stimme; Frances Alda hat sich als Gretchen und Violetta als eine ausgezeichnet geschulte, ernste Künstlerin gezeigt. Ihre Stimme ist hell und schönklingend, doch ihre ganze etwas kühle Erscheinung wirkt nicht hinreißend genug. — Eine außergewöhnliche Festvorstellung erlebten wir mit der „Salome“, von Richard Strauß persönlich dirigiert (Salome: Frl. Schipanek, Herodes: Malawski). H. v. Opieński

WEIMAR: Endlich eine Novität, wenn auch eine 21 Jahre alte: Verdi's „Othello“! Dieses in erster Linie von Wagner, in zweiter von Meyerbeer beeinflußte, fast gar keine Italianismen aufweisende Werk des 74jährigen Meisters gelangte mit vollständig neuer Ausstattung an Dekorationen und Kostümen unter Raabes gewissenhafter Leitung und Wiedeys sorgfältiger Regie zu mustergültiger Wiedergabe. Leider ging durch das verdeckte Orchester mancher Klangeffekt verloren. Hervorragende Leistungen boten Zeller als Vertreter der Titelrolle, vom Scheidt als Desdemona und Strathmann als Jago. Trotz dieser günstigen Resultanten glaube ich nicht an eine längere Lebensdauer dieses Werkes als Repertoireoper. Ich bin vielmehr der Meinung, daß die spezifisch italienischen Opern Verdi's seinen im Mischstil geschriebenen „Othello“ überleben, trotz der Trivialitäten. — Die übrigen Opernabende brachten dagegen zum Teil wenig befriedigende Aufführungen von „Hoffmanns Erzählungen“, „Martha“ und „Wildschütz“, was hauptsächlich auf die willkürliche Temponahme des Kapellmeisters Elsmann zurückzuführen ist.
Carl Rorich

WIEN: In der Volksoper ist Siegfried Wagners „Sternengebot“ gegeben worden, bis jetzt zweimal: wie es scheint, eine Erst- und eine Letztaufführung. Der Eindruck des Werkes muß wohl überall der gleiche sein: der einer verschwommenen Monotonie und einer fast geflissentlichen Unklarheit. Nicht in der Musik: sie ist nur allzu durchsichtig, wo sie ein Anklingen an jene Töne versucht, die im „Bärenhäuter“ ein Versprechen und eine Hoffnung bedeuteten — ein bisher uneingelöstes Versprechen und eine noch unerfüllte Hoffnung; und sie ist im Übrigen vollständig und mehr als je im Bann der Ausdrucksweise Richard Wagners. Die einfachsten Repliken werden in Tristanscher Chromatik, bedeutungslose Hin- und Widerrede wird in Parsifalscher Erhabenheit in Klänge gebracht. Eine Abhängigkeit, die traurig macht, weil man den wachsenden Einfluß eines falsch beratenden Kreises spürt, der aus Siegfried Wagner durchaus eine Fortsetzung des väterlichen Werks herauspressen möchte, statt ihn den Weg der eigenen Begabung gehen zu lassen. Was die Dichtung vielleicht noch klarer zeigt als die Musik: eine einfache Handlung, aus herzlicher und ehrlicher Empfindung entsprungen und von schöner Gesinnung getragen, wird bis ins Unmögliche „vertieft“, zu einem falschen Symbolismus und hypertrophischer Mystik gebracht, — wird künstlich verschlungen und verknotet, dramatisch entspannt und — wenn das Wort erlaubt ist — entprofiliert, bis jede Linie undeutlich, jedes Geschehnis unverständlich wird. Ein Eindruck, den ich nur mit Betrübnis melde. Denn Siegfried Wagner scheint mir nicht nur durch sein Wollen, durch den Ernst und die Vornehmheit seines nachdenklichen Wesens liebenswert, sondern auch durch seine Begabung. Es ist gewiß noch immer auf ihn zu hoffen, trotz dieses „Sternengebots“, das in einer tüchtigen Vorstellung, von Gille dirigiert, von Hermine v. Brenneis aus Prag, Frau Drill und den Herren Anton, Lussmann, Hofbauer, Lordmann und Schwarz mit Eifer gesungen und dargestellt, dem verwirrten Publikum Gelegenheit gab, dem Sohne Richard Wagners zu zeigen, wie lieb allen seine Persönlichkeit ist. Jene Hoffnung braucht gar nicht immer wieder aus dem „Bärenhäuter“ geschöpft zu werden: wer die Kapellenszene im „Bruder Lustig“ gedichtet und musiziert hat, ist eine künstlerische Potenz. Nur, daß sie sich auf sich selbst besinnen muß. Daß Siegfried Wagner nicht das reizvollste an seinem Talent unterbinden darf: die bescheidene Liebenswürdigkeit, die innige Einfalt volkstümlicher Kraft, die naturwüchsige Heiterkeit eines frischen Gemüts. Wenn er statt dickleibiger Partituren voll falschen Tiefsinns und gequälten beziehungsreichen Allegorieen liebe kleine Werke schaffen wird, die deshalb nicht minder aus dem Volkstum und der Sage und gleichzeitig aus seinem eigenen redlichen und frohen Naturell herausgeboren sein mögen, aber ohne gewollten Bombast und pathetische Überladung, dann wird man sich seiner freuen dürfen. Gerade wer ihn liebt, wird den Mut haben müssen, es ihm zu sagen: er wird niemals ein zweiter Richard Wagner werden. Aber er könnte ein moderner Lortzing sein. Und das wäre am erfrischendsten in einer Zeit, der gesunde Unbefangenheit und herzliche Munterkeit — besonders in der Musik — mehr not tut als irgend einer Zeit zuvor. Richard Specht

WIESBADEN: Als Novität brachte unsere Hofoper Otto Dorn's Spieloper „Die schöne Müllerin“. Gelegentlich der Uraufführung in Kassel ist über das Werk schon berichtet. Der unterzeichnete Komponist kann an dieser Stelle nur anerkennen, daß der graziöse Rokokoton, der in Text und Musik der Oper angestrebt ist, von den Darstellern mit liebevollem Eingehen verwirklicht und so das leicht und heiter gedachte Scherzspiel vor jeder derbkomischen Nuancierung geschützt wurde. Neben der gewandten Regie des Herrn Mebus, die unser Intendant v. Mutzenbecher in persönlichem Eingreifen noch durch manche feinsinnigen Einzelzüge bereicherte, sei auch Prof. Schlar's musikalischer Leitung rühmend gedacht. Annie Hans war eine allerliebste „schöne Müllerin“; Rehkopf ein muntrer Liebhaber; Hensel ein wahrer Schwerenöter von „Graf“ und Frau Hanger die alle Wirrnis mit zarter Hand entwirrende „Gräfin“. Die kleine Rolle

des servierenden Mohren gab unser erster Komiker Andriano mit der nötigen musikalischen Stummheit. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Leo Schrattenholz, bisher nur als Cellist bekannt, dirigierte einen Orchesterabend an der Spitze der Philharmoniker. Den künstlerischen Schwerpunkt des Konzertes bildete der Geiger Willy Heß, der sich mit dem Vortrag des Bruchschen d-moll Konzertes als ein ganz bedeutender Meister seines Instrumentes zeigte; seine Technik ist treffsicher, sein Vortrag voll Wärme, seine Tongebung von seltener Schönheit. Das Programm begann mit einer Fantasie für großes Orchester von Paul Juon über ein Glockenspiel mit eingestreuten Bruchstücken dänischer Volkslieder, die mir recht unbedeutend erschien, doch den Hörern so gefiel, daß sie nach dem Komponisten verlangten. Den Schluß des Abends machte die c-moll Symphonie von Brahms, die von dem Dirigenten mit Hilfe des Philharmonischen Orchesters ohne Unfall zu Ende geführt wurde; ich denke, Leo Schrattenholz ist besser mit seinem Cello auf dem Podium tätig als mit dem Taktstock. — Das neunte Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte Ernst von Schuch. Das Programm brachte ein Concerto grosso d-moll von Händel, eine Haydnsche Symphonie G-dur und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß. Es war ein erlesener Genuß, zu erleben, wie dieser Meister des Taktstockes die alte und neue Musik behandelte, geistvoll das kleinste Detail ausarbeitete, dabei nie die Gestaltung des Ganzen aus dem Auge ließ, wie kraft- und schwungvoll vor allem das Straußsche Werk aufgebaut wurde. Solch ein Dirigent wäre dem Orchester, wäre auch den Hörern fortan für ihre Symphonie-Abende zu wünschen. — Das letzte Nikisch-Konzert dieses Winters brachte nur drei größere Orchesterwerke: ein Concerto grosso d-moll für Streichorchester von Händel, das nämliche, das Schuch im Opernhause dirigiert hatte, Beethovens „Pastorale" und die c-moll Symphonie von Brahms, die unter Nikisch zu schöner Geltung kamen. Der Dirigent brauchte diesen Abend sich nicht mit irgend einem Solisten in die Ehren und Ovationen zu teilen, die vom Publikum zum Schluß stürmisch gespendet wurden. — Auch Karl Panzner, der das letzte Konzert im Mozartsaal leitete, erntete mit vollem Recht reichen Beifall für die Mühen, die er sich mit dem Mozartorchester gegeben hat. Mit solchem Klangkörper Beethovens „Eroika" und große „Leonoren"-Ouvertüre so auszuarbeiten, daß alles Wesentliche der Werke und auch manche Einzelheit richtig herauskommt, will wirklich etwas bedeuten. Tilly Koenen sang mit ihrer klangreichen, warmen Stimme eine Arie aus Klughardts „Zerstörung Jerusalems", sowie einige Lieder von Schubert und Hugo Wolf. Alexander Siloti, der sich in Berlin seit Jahren nicht hatte hören lassen, bewährte sich mit dem Vortrag der „Wandererfantasie" von Schubert-Liszt als großzügiger Pianist mit nie versagender Technik und impulsivem Temperament. — Georg Schumann führte an der Spitze der Singakademie die „Missa solemnis" von Beethoven mit den Solisten Jeannette Grumbacher-de Jong, Martha Stapelfeldt, Paul Reimers und Anton Sistermans auf. Vorauf hatte er ein neues Werk eigener Arbeit gestellt, ein „Preis- und Danklied" für großen Chor und großes Orchester, das indessen mit seiner durchweg lärmenden Satzweise, seinem Mangel an originaler Erfindung, seiner unfeinen Rhythmik keinen guten Eindruck von dem Komponisten Georg Schumann hinterlassen hat. Ganz anders ist dieser Musiker an seiner Stelle, wenn er Kammermusik spielt, wie in dem Konzert zugunsten des Bach-Museums in Eisenach, in dem er mit Halir die Bachsche E-dur-Sonate für Klavier und Violine, mit Halir und Klingler eine Sonate für zwei Violinen und „Continuo" von Ph. E. Bach vortrug. Der Abend brachte außerdem noch ein Konzert F-dur für zwei Klaviere von Friedemann Bach mit dem Ehepaar Kwast vor den Blüthnerflügeln, zwei geistliche Lieder von Seb. Bach, die Paul Reimers sang, und zum Schluß Seb. Bachs Kantate „Mer han en neue Oberkeet", in der Frau Grumbacher-de Jong und Arthur van Eweyk als Solisten, ein paar Mitglieder aus dem Chor der Singakademie, sowie auch einige Herren des Philharmonischen Orchesters mitwirkten. Ein köstlicher Ulk diese Musik, mit der der Meister seiner eigenen Weise zu spotten scheint. Die Komik dieser Rezitative und Arien, der paar Instrumente, unter denen die Hörner sich besonders drastisch hervortaten, die Derbheit des Ausdrucks wirkt so unwiderstehlich auf die Lachmuskeln, daß bisweilen lautes Lachen zwischen Hörern und ausübenden Künstlern hin und her flog. Es hätte nur noch gefehlt, daß die Künstler auf dem Podium im Kostüm der Zeit gestanden hätten. So herzinnig vergnügt ist man wohl selten aus der Singakademie nach Hause gegangen.

E. E. Taubert

Das Rosé-Quartett (Wien), das in seiner neueren Zusammensetzung (Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska, Friedr. Buxbaum) bei uns noch unbekannt war, spielte hier an drei Abenden nur Haydn, Mozart, Beethoven (D-dur und beide in Es), Schubert (d-moll und Quintett mit Eduard Rosé am zweiten Violoncell) und Brahms (a-moll), in einer wunderbar ausgeglichenen, durch Tonschönheit wie Auffassung hervorragenden Weise; das Zusammenspiel war von größter Einheitlichkeit und Präzision, der Erfolg beim Publikum mit Recht ein allgemeiner und sehr großer. — Hervorragende Leistungen bot auch der Beethovenabend (e-moll, D-dur und cis-moll) des Petri-Quartetts (Dresden); die Herren Henri Petri, Erdmann Warwas, Alfred Spitzner, Georg Wille sind ausgezeichnete Musiker und Ensemblespieler, die nicht mit gesuchten Feinheiten kokettieren, sondern, oft unter Verzicht auf Tonschönheit, in erster Linie den Zuhörern alles klar und deutlich machen wollen. — Eine Zumutung seitens des Russischen Trios (Vera Maurina-Press, Michael und Josef Press) war es, zu Sonntag nachmittag die Kritik einzuladen; trotzdem ich dieses Ensemble sehr hoch schätze und auch gern das c-moll Trio von Gretschaninoff gehört hätte, blieb ich doch der Veranstaltung fern. — Der Geiger Julius Falk, der mit dem Mozart-Orchester unter Leitung von Ignaz Waghalter konzertierte, war

dem Bachschen E-dur Konzert noch wenig gewachsen, gab aber dann in Lalo's F-dur und in Gerasheims Konzert doch Beweise einer reichen Begebung. — Diese fehlt m. E. Dr. Wolfgang Bülau, einem Schüler Marteaus, der ihm zu Liebe das Mozart-Orchester dirigierte; den letzten Satz des Brahmsschen Konzerts erinnere ich mich kaum je so schlecht gehört zu haben; mit Lotte Ackers, einer auch noch nicht konzertreifen Schülerin Marteaus, trug er ohne Schwung die schöne Serenade für zwei Geigen von Sinding vor, die sein Lehrer zu schwerfällig instrumentiert hat. — Talentvoll ist ohne Zweifel der noch sehr junge Geiger Herbert Dittler, ein kecker Draufgänger. — Nach längerer Pause ließ sich hier wieder einmal und zwar mit größtem Erfolg das sehr beliebte Vokalquartett Jeannette Grumbacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers, Arthur van Eweyk hören — ein wahrer Hochgenuß, zumal auch Erich J. Wolff und Dr. James Simon besonders in den Brahmsschen Liebeslieder-Walzern die Klavierbegleitung prachtvoll ausführten; der viel zu wenig bekannte Liederkranz aus „Quickborn" von J. O. Grimm stand u. a. auf dem Programm. — In einem Extrakonzert des Philharmonischen Orchesters, dessen ständiger Dirigent Dr. Ernst Kunwald dabei reichlich Gelegenheit hatte, seine ungemeine Anpassungsfähigkeit und seine Umsicht zu zeigen, wiederholte der junge vortreffliche Geiger Franz v. Vecsey das ihm gewidmete dritte Konzert von Hubay, ohne auch diesmal damit sonderliches Interesse zu erwecken. Sehr gefeiert wurde auch der zweite Solist, Ferruccio Busoni, der ausschließlich Werke von Balakirew und Liapunow, von letzterem u. a. eine ihm gewidmete, durch scharfe Kontraste bemerkenswerte ukrainische Rapsodie (mit Orchester) vortrug. Das sehr buntscheckige Programm enthielt auch eine wirkungsvolle Ouvertüre über spanische Themen von Balakirew.

Wilh. Altmann

Das aus Emmy Collin-Haberlandt, Elisabeth Schulz, Else Vetter, Sonja Beeg bestehende „Berliner Damen-Vokalquartett" kann gegen das Vorjahr erhebliche Fortschritte verzeichnen. Die vier Stimmen passen gut zu einander, man hört ihnen mit Vergnügen zu. Besondere Anziehungskraft erhielt das Konzert durch Mitwirkung des famosen Pianisten Emil Frey, der in allen Einzelheiten individuell ist. — Auch die Darbietungen des „St. Ursula-Mädchenchors" sind auf einer höheren Stufe angelangt. Es wird rein und mit hübschen Schattierungen gesungen. Der Vortrag trifft allerdings nicht immer den Charakter der Lieder. Die Koloratur-Sopranistin Elfriede Goette würde bei emsigem Studium sich eine angesehene Position auf der Bühne schaffen können. — Achtunggebietend war die Leistung des „Berliner Volkschor" (Dirigent Dr. Ernst Zander) an seinem Richard Wagner-Abend. Das Programm bestand aus Lohengrin- und Tannhäuser-Szenen. Chor und Mozart-Orchester hielten sich wacker, weniger die Solisten. Frau Schauer-Bergmann (Sopran) verdarb die Partie der Elsa durch zu langsame Tempi. Dem Tenoristen Jäger, dessen Stimme eigentlich mehr ein hoher Bariton ist, fällt die Höhe schwer, weshalb er da meistens zu tief singt. Auch neigt er zum Schleppen und zur Sentimentalität. — Eine hervorragende Sängerin ist Clara Werdermann. Sie besitzt einen Alt von edler Qualität, singt geschult ohne Tremolo, spricht trefflich; der schlichte Vortrag könnte wohl etwas vertiefter sein. Der Sopran von Clara Schützer ist gleichfalls sehr schön, aber noch nicht genügend gebildet. Die Tongebung ist gequetscht. — Die Pianistin Julia Röhr konnte dem wundervollen c-moll Konzert von Xaver Scharwenka nicht gerecht werden. Ihre Technik reichte nicht aus, Gedächtnisfehler wirkten störend, und ein Manko bei zu temperamentvollen Ergüssen geradezu herausfordernden Stellen war auffallend. Lobenswert war nur die Orchesterbegleitung unter Dr. Max Burkhardt, der durch energische Direktion eine exakte, wenn auch nicht individuelle Wiedergabe der „Hebriden"-Ouvertüre erreichte. Der als Komponist hier noch wenig bekannte Frank L. Limbert leitete persönlich seine „Variationen für Orchester über ein Thema von Händel" mit grossem Geschick. Das Werk zeigt mehr kontrapunktisches Können als Phantasie. Außerdem gelangte noch ein Konzertstück für Klavier und Orchester desselben Tonsetzers zur Aufführung. — Die Violinistin Helen Mac Gregor und die Pianistin Madge Shand Smith sind aus dem Schülerstadium noch bei weitem nicht heraus. Ernstes Streben soll ihnen nicht abgesprochen werden. — Der Cellist Marix Lövensohn spielte das Konzert von Haydn mit gefühlvollem Vortrag, jedoch technisch nicht leicht genug. Geschmacklos sind die zahllosen Glissandi und das Anbinden des folgenden Auftaktes an die vorausgehende Phrase. Von einem Cello-Konzert von Flora Joutard kam (nach Ankündigung des Dirigenten aus Proben-Mangel!) nur das Adagio zur Wiedergabe. Es scheint den Philharmonikern überhaupt an Zeit zu fehlen. Unentschuldbar war das Zuspätkommen verschiedener Mitglieder zum Beethovenschen Violinkonzert, wodurch sich vielleicht die Nervosität des ausgezeichneten Geigers Adolf Rebner erklärt, der hier schon viel vorteilhafter gehört wurde. — Gleich vier Cello-Novitäten auf einmal brachte Jacques van Lier, von denen ich leider die erste, ein Konzert in A-dur von Hubert Jahrow, nicht hören konnte. Ein Konzert in g-moll von Max Laurischkus kam unvollständig zur Aufführung. Der letzte Satz blieb fort, wohl zum Vorteil des Werkes, das schon bis dahin recht gequält klang, alles erfunden, nicht empfunden. Das Adagio wies einige interessante harmonische und orchestrale Kombinationen auf. Viel höher stand ein Konzert in e-moll, op. 45 von Hermann Grädener, das unter vorzüglicher, ruhiger und zielbewußter Leitung des Komponisten zu bester Wirkung gelangte. Es enthält poetische Gedanken und ein sehr schönes Adagio mit etwas „Parsifal"-Stimmung. Eine Ballade von Elisabeth Kuyper ist süßliche Salonmusik mit einigen technischen Schwierigkeiten vermengt. J. van Lier setzte sein großes Können für alle Werke mit Begeisterung ein. — Gustav Thümler-Walden ist Besitzer eines sympathischen, ausgiebigen Baritons ausgeprägt lyrischen Charakters. Auf das Feld der Lyrik weist ihn auch der Charakter seiner Vortragskunst hin. Die Aussprache ist vorzüglich.

Arthur Laser

des servierenden Mohren gab unser erster Komiker Andriano mit der nötigen musikalischen Stummheit. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Leo Schrattenholz, bisher nur als Cellist bekannt, dirigierte einen Orchesterabend an der Spitze der Philharmoniker. Den künstlerischen Schwerpunkt des Konzertes bildete der Geiger Willy Heß, der sich mit dem Vortrag des Bruchschen d-moll Konzertes als ein ganz bedeutender Meister seines Instrumentes zeigte; seine Technik ist treffsicher, sein Vortrag voll Wärme, seine Tongebung von seltener Schönheit. Das Programm begann mit einer Fantasie für großes Orchester von Paul Juon über ein Glockenspiel mit eingestreuten Bruchstücken dänischer Volkslieder, die mir recht unbedeutend erschien, doch den Hörern so gefiel, daß sie nach dem Komponisten verlangten. Den Schluß des Abends machte die c-moll Symphonie von Brahms, die von dem Dirigenten mit Hilfe des Philharmonischen Orchesters ohne Unfall zu Ende geführt wurde; ich denke, Leo Schrattenholz ist besser mit seinem Cello auf dem Podium tätig als mit dem Taktstock. — Das neunte Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte Ernst von Schuch. Das Programm brachte ein Concerto grosso d-moll von Händel, eine Haydnsche Symphonie G-dur und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß. Es war ein erlesener Genuß, zu erleben, wie dieser Meister des Taktstockes die alte und neue Musik behandelte, geistvoll das kleinste Detail ausarbeitete, dabei nie die Gestaltung des Ganzen aus dem Auge ließ, wie kraft- und schwungvoll vor allem das Straußsche Werk aufgebaut wurde. Solch ein Dirigent wäre dem Orchester, wäre auch den Hörern fortan für ihre Symphonie-Abende zu wünschen. — Das letzte Nikisch-Konzert dieses Winters brachte nur drei größere Orchesterwerke: ein Concerto grosso d-moll für Streichorchester von Händel, das nämliche, das Schuch im Opernhause dirigiert hatte, Beethovens „Pastorale" und die c-moll Symphonie von Brahms, die unter Nikisch zu schöner Geltung kamen. Der Dirigent brauchte diesen Abend sich nicht mit irgend einem Solisten in die Ehren und Ovationen zu teilen, die vom Publikum zum Schluß stürmisch gespendet wurden. — Auch Karl Panzner, der das letzte Konzert im Mozartsaal leitete, erntete mit vollem Recht reichen Beifall für die Mühen, die er sich mit dem Mozartorchester gegeben hat. Mit solchem Klangkörper Beethovens „Eroika" und große „Leonoren"-Ouvertüre so auszuarbeiten, daß alles Wesentliche der Werke und auch manche Einzelheit richtig herauskommt, will wirklich etwas bedeuten. Tilly Koenen sang mit ihrer klangreichen, warmen Stimme eine Arie aus Klughardts „Zerstörung Jerusalems", sowie einige Lieder von Schubert und Hugo Wolf. Alexander Siloti, der sich in Berlin seit Jahren nicht hatte hören lassen, bewährte sich mit dem Vortrag der „Wandererfantasie" von Schubert-Liszt als großzügiger Pianist mit nie versagender Technik und impulsivem Temperament. — Georg Schumann führte an der Spitze der Singakademie die „Missa solemnis" von Beethoven mit den Solisten Jeannette Grumbacher-de Jong, Martha Stapelfeldt, Paul Reimers und Anton Sistermans auf. Vorauf hatte er ein neues Werk eigener Arbeit gestellt, ein „Preis- und Danklied" für großen Chor und großes Orchester, das indessen mit seiner durchweg lärmenden Satzweise, seinem Mangel an originaler Erfindung, seiner unfeinen Rhythmik keinen guten Eindruck von dem Komponisten Georg Schumann hinterlassen hat. Ganz anders ist dieser Musiker an seiner Stelle, wenn er Kammermusik spielt, wie in dem Konzert zugunsten des Bach-Museums in Eisenach, in dem er mit Halir die Bachsche E-dur-Sonate für Klavier und Violine, mit Halir und Klingler eine Sonate für zwei Violinen und „Continuo" von Ph. E. Bach vortrug. Der Abend brachte außerdem noch ein Konzert F-dur für zwei Klaviere von Friedemann Bach mit dem Ehepaar Kwast vor den Blüthnerflügeln, zwei geistliche Lieder von Seb. Bach, die Paul Reimers sang, und zum Schluß Seb. Bachs Kantate „Mer han en neue Oberkeet", in der Frau Grumbacher-de Jong und Arthur van Eweyk als Solisten, ein paar Mitglieder aus dem Chor der Singakademie, sowie auch einige Herren des Philharmonischen Orchesters mitwirkten. Ein köstlicher Ulk diese Musik, mit der der Meister seiner eigenen Weise zu spotten scheint. Die Komik dieser Rezitative und Arien, der paar Instrumente, unter denen die Hörner sich besonders drastisch hervortaten, die Derbheit des Ausdrucks wirkt so unwiderstehlich auf die Lachmuskeln, daß bisweilen lautes Lachen zwischen Hörern und ausübenden Künstlern hin und her flog. Es hätte nur noch gefehlt, daß die Künstler auf dem Podium im Kostüm der Zeit gestanden hätten. So herzinnig vergnügt ist man wohl selten aus der Singakademie nach Hause gegangen.

E. E. Taubert

Das Rosé-Quartett (Wien), das in seiner neueren Zusammensetzung (Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska, Friedr. Buxbaum) bei uns noch unbekannt war, spielte hier an drei Abenden nur Haydn, Mozart, Beethoven (D-dur und beide in Es), Schubert (d-moll und Quintett mit Eduard Rosé am zweiten Violoncell) und Brahms (a-moll), in einer wunderbar ausgeglichenen, durch Tonschönheit wie Auffassung hervorragenden Weise; das Zusammenspiel war von größter Einheitlichkeit und Präzision, der Erfolg beim Publikum mit Recht ein allgemeiner und sehr großer. — Hervorragende Leistungen bot auch der Beethovenabend (e-moll, D-dur und cis-moll) des Petri-Quartetts (Dresden); die Herren Henri Petri, Erdmann Warwas, Alfred Spitzner, Georg Wille sind ausgezeichnete Musiker und Ensemblespieler, die nicht mit gesuchten Feinheiten kokettieren, sondern, oft unter Verzicht auf Tonschönheit, in erster Linie den Zuhörern alles klar und deutlich machen wollen. — Eine Zumutung seitens des Russischen Trios (Vera Maurina-Press, Michael und Josef Press) war es, zu Sonntag nachmittag die Kritik einzuladen; trotzdem ich dieses Ensemble sehr hoch schätze und auch gern das c-moll Trio von Gretschaninoff gehört hätte, blieb ich doch der Veranstaltung fern. — Der Geiger Julius Falk, der mit dem Mozart-Orchester unter Leitung von Ignaz Waghalter konzertierte, war

dem Bachschen E-dur Konzert noch wenig gewachsen, gab aber dann in Lalo's F-dur und in Gernsheims Konzert doch Beweise einer reichen Begabung. — Diese fehlt m. E. Dr. Wolfgang Bälau, einem Schüler Marteaus, der ihm zu Liebe das Mozart-Orchester dirigierte; den letzten Satz des Brahmsschen Konzerts erinnere ich mich kaum je so schlecht gehört zu haben; mit Lotte Ackers, einer auch noch nicht konzertreifen Schülerin Marteaus, trug er ohne Schwung die schöne Serenade für zwei Geigen von Sinding vor, die sein Lehrer zu schwerfällig instrumentiert hat. — Talentvoll ist ohne Zweifel der noch sehr junge Geiger Herbert Dittler, ein kecker Draufgänger. — Nach längerer Pause ließ sich hier wieder einmal und zwar mit größtem Erfolg das sehr beliebte Vokalquartett Jeannette Grumbacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers, Arthur van Eweyk hören — ein wahrer Hochgenuß, zumal auch Erich J. Wolff und Dr. James Simon besonders in den Brahmsschen Liebeslieder-Walzern die Klavierbegleitung prachtvoll ausführten; der viel zu wenig bekannte Liederkranz aus „Quickborn" von J. O. Grimm stand u. a. auf dem Programm. — In einem Extrakonzert des Philharmonischen Orchesters, dessen ständiger Dirigent Dr. Ernst Kunwald dabei reichlich Gelegenheit hatte, seine ungemeine Anpassungsfähigkeit und seine Umsicht zu zeigen, wiederholte der junge vortreffliche Geiger Franz v. Vecsey das ihm gewidmete dritte Konzert von Hubay, ohne auch diesmal damit sonderliches Interesse zu erwecken. Sehr gefeiert wurde auch der zweite Solist, Ferruccio Busoni, der ausschließlich Werke von Balakirew und Liapunow, von letzterem u. a. eine ihm gewidmete, durch scharfe Kontraste bemerkenswerte ukrainische Rapsodie (mit Orchester) vortrug. Das sehr buntscheckige Programm enthielt auch eine wirkungsvolle Ouvertüre über spanische Themen von Balakirew.

Wilh. Altmann

Das aus Emmy Collin-Haberlandt, Elisabeth Schulz, Else Vetter, Sonja Beeg bestehende „Berliner Damen-Vokalquartett" kann gegen das Vorjahr erhebliche Fortschritte verzeichnen. Die vier Stimmen passen gut zu einander, man hört ihnen mit Vergnügen zu. Besondere Anziehungskraft erhielt das Konzert durch Mitwirkung des famosen Pianisten Emil Frey, der in allen Einzelheiten individuell ist. — Auch die Darbietungen des „St. Ursula-Mädchenchors" sind auf einer höheren Stufe angelangt. Es wird rein und mit hübschen Schattierungen gesungen. Der Vortrag trifft allerdings nicht immer den Charakter der Lieder. Die Koloratur-Sopranistin Elfriede Goette würde bei emsigem Studium sich eine angesehene Position auf der Bühne schaffen können. — Achtunggebietend war die Leistung des „Berliner Volkschor" (Dirigent Dr. Ernst Zander) an seinem Richard Wagner-Abend. Das Programm bestand aus Lohengrin- und Tannhäuser-Szenen. Chor und Mozart-Orchester hielten sich wacker, weniger die Solisten. Frau Schauer-Bergmann (Sopran) verdarb die Partie der Elsa durch zu langsame Tempi. Dem Tenoristen Jäger, dessen Stimme eigentlich mehr ein hoher Bariton ist, fällt die Höhe schwer, weshalb er da meistens zu tief singt. Auch neigt er zum Schleppen und zur Sentimentalität. — Eine hervorragende Sängerin ist Clara Werdermann. Sie besitzt einen Alt von edler Qualität, singt geschult ohne Tremolo, spricht trefflich; der schlichte Vortrag könnte wohl etwas vertiefter sein. Der Sopran von Clara Schützer ist gleichfalls sehr schön, aber noch nicht genügend gebildet. Die Tongebung ist gequetscht. — Die Pianistin Julia Röhr konnte dem wundervollen c-moll Konzert von Xaver Scharwenka nicht gerecht werden. Ihre Technik reichte nicht aus, Gedächtnisfehler wirkten störend, und ein Manko bei zu temperamentvollen Ergüssen geradezu herausfordernden Stellen war auffallend. Lobenswert war nur die Orchesterbegleitung unter Dr. Max Burkhardt, der durch energische Direktion eine exakte, wenn auch nicht individuelle Wiedergabe der „Hebriden"-Ouvertüre erreichte. Der als Komponist hier noch wenig bekannte Frank L. Limbert leitete persönlich seine „Variationen für Orchester über ein Thema von Händel" mit grossem Geschick. Das Werk zeigt mehr kontrapunktisches Können als Phantasie. Außerdem gelangte noch ein Konzertstück für Klavier und Orchester desselben Tonsetzers zur Aufführung. — Die Violinistin Helen Mac Gregor und die Pianistin Madge Shand Smith sind aus dem Schülerstadium noch bei weitem nicht heraus. Ernstes Streben soll ihnen nicht abgesprochen werden. — Der Cellist Marix Lövensohn spielte das Konzert von Haydn mit gefühlvollem Vortrag, jedoch technisch nicht leicht genug. Geschmacklos sind die zahllosen Glissandi und das Anbinden des folgenden Auftaktes an die vorausgehende Phrase. Von einem Cello-Konzert von Flora Joutard kam (nach Ankündigung des Dirigenten aus Proben-Mangel!) nur das Adagio zur Wiedergabe. Es scheint den Philharmonikern überhaupt an Zeit zu fehlen. Unentschuldbar war das Zuspätkommen verschiedener Mitglieder zum Beethovenschen Violinkonzert, wodurch sich vielleicht die Nervosität des ausgezeichneten Geigers Adolf Rebner erklärt, der hier schon viel vorteilhafter gehört wurde. — Gleich vier Cello-Novitäten auf einmal brachte Jacques van Lier, von denen ich leider die erste, ein Konzert in A-dur von Hubert Jahrow, nicht hören konnte. Ein Konzert in g-moll von Max Laurischkus kam unvollständig zur Aufführung. Der letzte Satz blieb fort, wohl zum Vorteil des Werkes, das schon bis dahin recht gequält klang, alles erfunden, nicht empfunden. Das Adagio wies einige interessante harmonische und orchestrale Kombinationen auf. Viel höher stand ein Konzert in e-moll, op. 45 von Hermann Grädener, das unter vorzüglicher, ruhiger und zielbewußter Leitung des Komponisten zu bester Wirkung gelangte. Es enthält poetische Gedanken und ein sehr schönes Adagio mit etwas „Parsifal"-Stimmung. Eine Ballade von Elisabeth Kuyper ist süßliche Salonmusik mit einigen technischen Schwierigkeiten vermengt. J. van Lier setzte sein großes Können für alle Werke mit Begeisterung ein. — Gustav Thümler-Walden ist Besitzer eines sympathischen, ausgiebigen Baritons ausgeprägt lyrischen Charakters. Auf das Feld der Lyrik weist ihn auch der Charakter seiner Vortragskunst hin. Die Aussprache ist vorzüglich.

Arthur Laser

Zwei zweifellos sehr bedeutende Klaviertalente, die beide auch technisch bereits ganz beträchtlich reif sind, kehrten bei uns als Neulinge ein. Germaine Arnaud, eine noch ganz junge Dame, ist die klarer, zuweilen aber auch derber spielende. Adolphe Borchard wird noch zuweilen mit der Rechten undeutlich und tritt auch das Pedal nicht immer so, wie es getreten werden muß, um alles klar hervorzubringen. Aber er ist der bereits reifer Empfindende. Aus beiden könnten wohl, wenn nicht alles trügt, erste Meister werden. Bereits heute ragen sie hoch aus dem Durchschnitt heraus. — Marie Dubois schnitt in ihrem zweiten (Orchester-)Konzert weit weniger gut ab. Sie greift zwar mit nicht übler Fertigkeit und mit einem gewissen Aplomb in die Tasten, aber Anschlag, Phrasierung, Disposition und gefühlsmäßige Nuancierungen, dazu das Schmerzenskind Pedal — das alles läßt leider viele Wünsche offen. Immerhin spielte sie seltenere Werke: die Konzerte Es-dur von Mozart und E-dur von Moszkowski, welch letzteres ja freilich nicht allzu großen rein musikalischen Wert hat. — Der zweite Liederabend von Philippine Landshoff mit Ludwig Landshoff am Nanette Streicher-Klavier interessierte nicht sehr, da unter Gesängen von Bach, Erlebach, J. A. P. Schulz, G. Ph. Telemann, C. G. Neefe, J. G. Mayr, G. Benda und J. R. Zumsteeg zu wenig Bedeutendes ausgewählt war, um einen günstigen Eindruck von der Liedproduktion des achtzehnten Jahrhunderts hervorzurufen. Gesanglich und klavieristisch genügte die Wiedergabe zudem nicht immer durchaus. Die Tongebung der Sängerin ist nicht immer frei genug und oft kehlig. Aber Atemführung und Vortrag sind gut. — Von zwei gemeinschaftlich in einem Konzert zu Worte gekommenen Tonsetzern kommt ernstlich eigentlich nur Willy von Moellendorff in Betracht. Lieder, wie „Steigende Nebel", „Die schwarze Laute" oder „So einer war auch er", verdienen wohl Beachtung als, wenn auch nicht erfinderisch starke, so doch objektiv gute und gewählte Gesänge. Von Martin Grabert können hier dagegen nur allenfalls „Nächtliche Pfade", „Wie ein Verhängnis" und „Schließe mir die Augen beide" erwähnt werden. Das übrige, was der Abend bot — außer der trefflichen Gesangsleistung Eugen Briegers — sei schonend verschwiegen. Höchstens ein Chorlied Moellendorffs, „Ruhe", kam etwas über die platteste Liedertafelei hinaus. — Helene Martini besitzt einen nur wenig umfangreichen Mezzosopran, der dazu ziemlich schwach ist. Aber sie behandelt ihr nicht mehr jugendfrisches Organ recht sachgemäß, spricht meist gut aus (manchmal sind die unbetonten e zu dunkel), und ihr Vortrag ist verständnisvoll. Doch stören die nachhelfenden Kopfbewegungen sehr.

Alfred Schattmann

Waldemar von Grigorowitsch-Barsky ist wohl der schlechteste Klavierspieler, den ich in diesem Winter hörte. Ein solches Unverständnis für Beethoven, wie er in seinem Vortrage der Sonate op. 101 bewies, hätte ich nicht für möglich gehalten. Alle Sätze wurden stark verschleppt und kamen selbst in solchen Tempi noch technisch äußerst mangelhaft heraus. — Annie L. Wakeman besitzt eine Konservatoristenfertigkeit und spielt mit dieser frisch drauf los. Dabei greift sie, zumal sie nur eine kleine Hand hat, tüchtig daneben und ermangelt der persönlichen Note, über der man solche Unebenheiten vergessen könnte. Ich hörte Bach, Beethoven und Schumann, dann ging ich enttäuscht von dannen. — Auch Diane Albernoni kann ich kein Lob spenden. Bei Beethoven verschluckte sie ganze Zählzeiten, Mozarts a-moll Rondo spielte sie stechend hart und poesielos. Chopin's Nocturne, op. 48, 1, erfordert viel mehr Wärme und Technik, als hier aufgeboten wurde. — Gertrud Scheibel ist nur berechtigt, im Familienkreise zu spielen. — Agnete Tobiesen ist eine ernste Künstlerin. Einiges in Beethovens As-dur Sonate phrasierte sie auffallend richtig. Im allgemeinen gebricht es ihr noch an virtuoser Technik und Routine. Immerhin war das Geleistete schon recht erfreulich und zeigte eine gute Grundlage, von der es sich rasch höher kommen läßt.

Hermann Wetzel

Lou Schmidt ist ein interessantes Persönchen, das leider bei schön ansprechender Höhe in seiner Stimme kein genügendes Ausdrucksmittel hat. — Anton Schlosser hat einen sehr hübschen Tenor, aus dem sich viel machen ließe, aber Temperament und Gefühl scheinen dem Sänger ziemlich fremd zu sein. — Eugenie Dusseau-Bormann leistet technisch recht gutes und erfreut den Hörer mit einem klangvollen, nie forcierten Ton. Auch ihr Vortrag ist warm und intelligent. — Hans Sasse verwendet seinen schönen Bariton nicht ungeschickt, tut im Vortrag aber des Guten zu viel. Eine solche Sentimentalität läßt kaum einen Hörer ernsthaft. Gertrud Sasse litt sichtlich unter Lampenfieber, sodaß sich über ihre Beanlagung wenig sagen läßt. Wohltuend wirkten die vereinzelten prachtvoll gegriffenen hohen Töne.

Richard Hähn

Martha Kynast (Gesang) und Lenide Weidinger (Klavier) gaben zusammen einen Abend in der Singakademie. Das Material der Sängerin ist gut, aber die Behandlung ihres Organs ist eine verfehlte, daher der Quetschton; am erfreulichsten ist das Piano. Die Pianistin spielt technisch gut, aber bis zum Geist reichts nicht und bis zur Seele ganz und gar nicht. — Wenn der Pianist Günther Freudenberg Elegantes und Effektvolles zum Vortrag bringt, wirkt er durch seine eminenten technischen Fähigkeiten und durch sein feines dynamisches Gefühl höchst anregend, das gerade Gegenteil aber findet statt, sobald wir ein ernstes Werk von ihm zu hören bekommen. So wußte er weder mit der Taubertschen Phantasie-Sonate noch mit der g-moll Fuge von Bach-Liszt etwas anzufangen. Dafür mußte er das Salonstück „Danse des Elfes" von Sapellnikoff wiederholen. — Georg Münzer (eigene Kompositionen und musikalische Dichtungen) ist romantisch angehaucht; er steckt noch ganz im Subjektiven. Von der Fantasia quasi Sonata für Violine und Klavier, in der er am meisten zu sagen hatte, gefiel mir am besten das Finale. Den tiefsten Eindruck hinterließen seine Dichtungen. Alexander Sebald und Severin Eisenberger gaben sich die erdenklichste Mühe, der nicht gerade dank-

baren Violinsonate gerecht zu werden, was ihnen auch vollkommen gelang. — Nellie Curzon Smith (Klavier) hat ein gutes Talent für das Spielerische und Perlende; ein Stück wie das Allegrissimo von D. Scarlatti machen ihr nur wenige Pianistinnen nach. Besondere Hervorhebung verdienen ihre peinliche Exaktheit und ihre Treffsicherheit. Arno Nadel

DORTMUND: In einem Bungert-Abend entzückte Lilli Lehmann ein mehrtausendköpfiges Publikum durch den vollendeten Vortrag von Liedern der Carmen Sylva, meisterhaft begleitet vom Komponisten, der ferner die große Orchesterszene „Sturmmusik, Götterversammlung und Gesang der Okeaniden" aus „Kirke" zu Gehör brachte. — Hüttner brachte u. a. Tschaikowsky's „Ouvertüre solenelle" zu impulsiver Wirkung. Fürst Heinrich XXIV. von Reuß errang mit seiner schwungvollen e-moll-Symphonie warmen Beifall, und Julius Klengel bewährte sich als Meister eines vollendeten Cellospieles. — Die Suite „Les Erinnyes" und „Scène religieuse" von Massenet ergänzten das Programm des vierten Hüttnerschen Solistenkonzertes. — Der Konservatoriumschor vermittelte unter Holtschneider eine geschichtliche Übersicht über den a cappella-Gesang vom Madrigal an bis zur Gegenwart. Die von Willy Eickemeyer eingestreuten Klaviersoli von Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, stilrein und in gediegener Auffassung vorgetragen, bedeuteten Ecksteine der Entwickelung dieser Kunstgattung. Eine Reihe intimer Lieder fanden durch Frl. Schenk-Weimar eine vornehme und genußreiche Wiedergabe. — In einem Holtschneiderschen Orgelkonzerte interessierte ein erstmalig in Deutschland gespieltes Konzert für Orgel und Orchester von E. Prout.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im fünften Hoftheaterkonzert der Serie B machte man zwei hocherfreuliche Bekanntschaften. Zunächst mit Gustav Mahlers vierter Symphonie G-dur, die in ihrer volkstümlichen Schlichtheit so ganz verschieden von den anderen Symphonieen dieses Komponisten, aber vielleicht gerade desbalb von so großer Wirkung ist. Was diesem Werke nach meiner Überzeugung seinen großen Wert verleiht, ist die Tatsache, daß darin die musikalische Erfindung endlich wieder einmal den wichtigsten Platz einnimmt und daß hier ein Meister, der durchaus modern ist, den Mut und die Kraft bekundet, eine Musik des Herzens zu schreiben, nachdem so lange die Verstandesmusik an der Tagesordnung war. Der Beifall steigerte sich von Satz zu Satz und nahm nach dem Schlußlied „Das himmlische Leben", das Minnie Nast mit anmutigster Naivität und vollendeter Schönheit sang, außergewöhnlich stürmische Form an. Die Solistin des Abends, Kathleen Parlow, ist trotz ihrer Jugend bereits eine Geigenkünstlerin allerersten Ranges von blendender Technik, großem, edlem und ungemein tragfähigem Ton und einer staunenswerten Reife und Wärme des Vortrags. Mit der prachtvollen Wiedergabe der Ouvertüre zu Smetanas Oper „Die verkaufte Braut" erzielte die königl. Kapelle unter v. Schuch einen Sondererfolg. — Der Mozartverein brachte eine Symphonie C-dur von Reinhold Becker zum ersten Male vollständig zu Gehör, nachdem zwei Sätze daraus vor zwei Jahren bereits in einem Hoftheaterkonzert aufgeführt worden waren. Der lebhafte, herzliche Erfolg dieses Werkes unter Max v. Haken war wohlberechtigt, denn die an schönen und großen Gedanken reiche, in der Form klare und in der Instrumentation sehr farbenprächtige Symphonie ist eine Schöpfung von starker Eigenart und ergreifender Innerlichkeit, auf das alle Konzertleiter nachdrücklich hingewiesen seien. Die Solistin Lula Mysz-Gmeiner bereitete mit einer Reihe von Liedern den Hörern einen ungetrübten Genuß. — Das „Deutsche Requiem" von Brahms erfuhr durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs eine sehr lobenswerte Wiedergabe, dagegen fiel das Oratorium „Die Sündflut" von Saint-Saëns stark ab und erzielte einen weit geringeren Eindruck als seiner Zeit bei der ersten Aufführung. Solisten waren die Damen Nast, Mary Schmidt und die Herren Kielarski und Perron. — Das Petriquartett beschloss seine Soireen mit einem höchst genußreichen Beethovenabend, während infolge der schweren Erkrankung des Konzertmeisters Lewinger dessen Quartettgenossen ohne ihn einen Trioabend veranstalten mußten. — Der Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes hatte für sein Winterkonzert wieder große Anstrengungen gemacht, sich aber allzu weit vom Volkstümlichen entfernt. „Am Siegfriedsbrunnen" für Männerchor und Orchester von Fritz Volbach und Walter Moellendorffs „Im Nachtzug" waren die wertvollsten Darbietungen des Abends, dessen Solist Walter Soomer erst gegen Ende des Konzerts in den Vollbesitz seiner Mittel kam. Als orchestrales Zwischenstück interessierte „Sonnenaufgang über Himalaya" von Gerhart Schjelderup durch Größe der Empfindung und des Ausdrucks.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Von den sechs Konzerten, die jeden Winter im Opernhaus gehalten werden, fand das letzte (unter Reichenberger) noch rechten Anklang, nicht sowohl wegen der als Neuheit dargebotenen Tondichtung „Taormina" von E. Boehe, über deren innere Fruchtlosigkeit die raffinierten Reize der Instrumentation nicht wegzutäuschen vermochten, sondern wegen der Mitwirkung von Lula Mysz-Gmeiner, der vorzugsweise einige Brahms-Lieder prächtig gelangen. — Im Museum hörte man gelegentlich eines von Peter Raabe dirigierten Sonntagskonzertes ein neues anspruchsvolles, aber auch ernst anregendes Klavierkonzert von Hermann Zilcher, der selbst am Flügel saß; im folgenden Freitags-Orchesterabend war das Violinkonzert op. 50 von Jaques-Dalcroze, von Felix Berber sehr schön gespielt, die Novität, die nicht gleichmäßig ansprach, stellenweise, wie im 1. Satz aber doch recht interessant gearbeitet ist. — Von zwei Kammermusik-Abenden des nämlichen Instituts geriet der eine, bei dem wieder einmal das Böhmische Streichquartett an den Pulten saß, ganz meisterlich, nur Beethovens Fuge op. 133 ließ die Hörer, selbst in dieser Ausführung, verhältnismäßig kühl. Noch weniger Freude erlebte man an den Produktionen des französischen Gesangsquartetts Battaille, das bei wenig reizvollem Stimmmaterial auch noch

mehrfach recht unrein sang. — Im Hochschen Konservatorium gab es einen Ehrenabend für den im Herbst von der Leitung des Instituts scheidenden Prof. Bernhard Scholz, der hier noch einmal als Vokal- und Instrumentalkomponist zu Wort kam, während eine frühere Aufführung von Händels „Alexanderfest" durch konservatoristische Chor- und Orchesterschüler die vor allem erwünschte Gelegenheit bot, in Scholz vorzugsweise den verdienst- und erfolgreichen Musikpädagogen und Dirigenten feiernd zu „betonen". — Erwähnung gebührt noch dem Auftreten eines von der hiesigen Musiklehrerin Gretchen Dessoff (Tochter des verstorbenen Kapellmeisters) herangeschulten leistungsfähigen Frauenchors, und eine Benefizmatinee des verstärkten Palmengarten-Orchesters, das unter M. Kämpferts sorgsamer Hut und Pflege zu einer künstlerisch ernst zu nehmenden Körperschaft erwachsen ist. Ein „Fathume" betitelter Gesängezyklus orientalischen Stils, vertont von dem musikliebenden Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen, fand bei diesem Anlaß beifällige Aufnahme.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Im zehnten Gürzenichkonzert gelangte Berlioz' Große Totenmesse unter Fritz Steinbach zu imposanter Aufführung, wobei eine sehr starke Besetzung der Instrumentalgruppen im Sinne des Komponisten zumal in den trefflich funktionierenden verschiedenen Blasorchestern besondere Wirkungen hervorrief. Während das gesamte Orchester die Eindruckskraft des Werks voll zur Geltung brachte, wäre das vom Chore nur in Teilen zu behaupten. Es schien, als hätte es hier an den nötigen Proben gefehlt, und vorweg bei den Tenören ließen Sicherheit und Stimmenklang viel zu wünschen übrig. Georg Grosch von der Dresdener Oper erwies sich als ein gut musikalischer, angenehm stimmbegabter und beträchtlich geschulter, allerdings noch nicht ganz fertiger Sänger, der vor allem die Behandlung seiner Tenorhöhe und seine Textaussprache wird verbessern müssen, um einen Platz in der vorderen Reihe der Konzerttenöre endgültig zu belegen. Keinen bedeutenden, aber jedenfalls einen recht gefälligen Eindruck erzielte Edward Elgar's Introduktion und Allegro für Solo-Streichquartett und Streichorchester, worin das nicht sonderlich bedachte Soloquartett durch Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher hervorragend schön gespielt wurde, indeß Steinbach dem im Streichorchester lebhaft interessierenden und durch eine prächtige Fuge exzellierenden Tonstück ein höchst beredter Mittler war. Conrad Heubners, des verstorbenen Koblenzer Dirigenten, „Geheimnis der Sehnsucht", nach Geibel, für Tenorsolo (Georg Grosch), Chor und Orchester erwies sich als ein sehr stimmungsvolles Werk von schöner Erfindung, feinem Chorsatz und sicher gestaltender Instrumentierung. Da sich der Chor unter Steinbachs feinfühliger Leitung hierbei ebenso brav hielt wie Solist und Orchester, kam es zu sehr freundlichen Wirkungen. Zuletzt kam noch die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Mag die Masse der Konzertbesucher mit dem Straßenpublikum der Militärkapellen gemeinsam denken: „je mehr Blechmusik, desto schöner" und darob in jubelnde Verzückung geraten; daß die Bläsermassen zur Wagnerschen Ouvertüre herangezogen wurden, weil sie einmal an diesem Abend für Berlioz engagiert waren, wollte mir nicht gefallen. Pilgerchor bleibt doch immer Pilgerchor, auch wenn er, wie hier, geblasen wird, und das fanfarenartige Massengeschmetter tönt meinem Ohr nicht als Ausdruck der hier in Betracht kommenden Stimmung. — In der Musikalischen Gesellschaft gefiel die von Steinbach eindrucksvollst vorgeführte Spohrsche c-moll Symphonie mit Recht sehr, und auch eine Orchester-Ouvertüre „Karneval" des hiesigen Geigers Fritz Stahr wurde freundlich aufgenommen. Mit Beethovens Klavierkonzert G-dur erwies Louise Bally-Apfelbeck aus Wien weit entwickelte Technik, aber weniger Vorzüge der Auffassung und Gestaltung. Die Sängerin Dora de Coulon aus Neuchâtel ließ ganz hübsche Mittel, jedoch noch keineswegs gesangskünstlerische Konzertreife erkennen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Das gerade auf den 13. Februar fallende 17. Gewandhauskonzert hatte durch sehr wohlgelungene Vorführungen der „Eroica", der „Faust-Ouvertüre", „Tannhäuser-Ouvertüre mit Bacchanal" (zum ersten Mal an dieser Stelle) und „Holländer-Ouvertüre" den Charakter einer schönen Wagner-Gedenkfeier erhalten, und im 18. Gewandhauskonzerte, bei dem der trefflich geschulte Thomanerchor unter Gustav Schreck und die an diesem Abend trotz Indisposition auch zur Königlich Sächsischen Kammersängerin avancierende Bayerische und Mecklenburgische Kammersängerin Helene Staegemann mitwirkten, ist dem mit anwesenden König Friedrich August mit vortrefflicher Reproduktion der Lisztschen „Préludes", der Volkmannschen Ouvertüre „Richard III." und der Instrumentalsätze aus Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Musik sowie mit mehreren Chor- und Sologesängen gehuldigt worden. — Als eine Gedenkfeier an den Todestag Wagners hatte auch Hans Winderstein sein neuntes Philharmonisches Konzert angelegt, in dem außer den Vorspielen zu den „Meistersingern" und zum „Tristan" erstmalig zwei von Wagners jüngst erst veröffentlichten Jugend-Ouvertüren, die veräußerlicht Beethovensche, lärmende „Polonia" und die durch manche Vorausdeutungen auf den späteren „Holländer"- und „Rheingold"-Schöpfer interessierende „Christoph Columbus"-Ouvertüre erklangen, und die stimmadlige Meistersängerin Ellen Gulbranson die Zuhörerschaft mit Isoldens Liebestod und Brünnhildes großer Schlußszene enthusiasmierte. — Die mit Beethovens Trio-Serenade op. 8 eingeleitete fünfte Gewandhaus-Kammermusik brachte weiterhin das rühmenswert vorgetragene c-moll Streichquartett von Brahms und die Erstaufführung einer vom mitanwesenden Fürsten Heinrich XXIV von Reuß komponierten Manuskript-Novität, eines Oktettes op. 32 für Klarinette, Horn, Fagott und Streicherquintett, das über alle vom Autor auch an diesem Werke wieder bewährte gediegene Satzkunst hinaus vornehmlich mit dem distinguierten Gedankenmateriale der ersten zwei Sätze ansprechen mußte. Ein Sonaten-Abend von Bernhard Stavenhagen und Felix Berber, der zwischen den trefflich ausgeführten Sonaten in C-dur von Mozart und

in A-dur (Kreutzer-Sonate) von Beethoven den hiesigen Musikfreunden die ganz unterhaltsame Bekanntschaft einer h-moll Sonate op. 20 von Richard Barth vermittelte, bildete diesmal das einzige kammermusikalische Seitenstück. — Der Leipziger Lehrergesangverein unter Hans Sitt feierte in seinem Winterkonzerte mit dem Orchestervorspiel zur „Loreley" und dem „Frithjof" (Solisten Hedwig Kaufmann und V. d'Arnalle) den 70. Geburtstag Max Bruchs nach, wiederholte Volbachs erinnerungsschweres Stimmungsbild „Am Siegfriedbrunnen" und brachte als Neuheiten Rudolf Bucks verkünstelte „Wilde Jagd" und zwei hübsche a cappella-Chöre „Mein Hüttlein steht im Tannengrün" und „Die Pantoffeln" von Hugo Kaun. — Recht großkünstlerisch hatten Max Reger und seine jungen Sänger das Winterfestkonzert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli ganz auf die Namen Brahms und Wagner gestellt, und zwischen der „Akademischen Festouvertüre" und dem „Meistersinger-Vorspiel", die vom Gewandhausorchester unter Regers energievollklargliedernder Leitung in bester Klangplastik vorgeführt wurden, erklangen von Brahms das durch Heuberger für Männerchor und Orchester bearbeitete „Lied vom Herrn von Falkenstein", die Rhapsodie mit Altsolo, die a cappella-Männerchöre „Geleit", „Marschieren" und „Sandmännchen" (letzteres in Bearbeitung von Kremser) und die von einem hochtalentierten jungen Mädchen (Edith Albrecht) überraschend schön gespielten „Variationen über ein Thema von Händel". Dazu steuerte die etwas naturalistisch singende Solistin der Rhapsodie, Anna Erler-Schnaudt, noch einige Sololieder des Meisters Johannes bei. Die Pauliner selbst hatten eigentlich nicht viel zu leisten, vollbrachten das Wenige aber auf beste Art und sind jedenfalls mit diesem Brahms-Wagner Konzerte weit von der Liedertäfler Landstraße abgebogen. — Dem neuen Universitätskirchenchore unter Kantor Hans Hofmann muß man noch einige Reifezeit lassen; was er jetzt schon unter unermüdlicher Mitwirkung des tüchtigen Universitätskirchenorganisten und Choralkantatenkomponisten („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr") Ernst Müller, der Sängerinnen Martha Wermann und Lia Stadtegger, und der Herren Gewandhausmusiker Hugo Hamann, Edmund Heyneck und Johannes Snoer an einem Sonntagnachmittagskonzerte dargeboten hat, schmeckte bei sehr respektablem Vollbringen der meisten Aufgaben doch allzusehr nach süßlicher Dilettiererei. — In langer Reihe zogen die, so den Flügel schlagen, vorüber, voraus der mit seinen Vorträgen noch etwas zwischen Inhalt und Form eingeklemmte ziemlich virtuose Spieler Richard Goldschmied, dann der etwas genialfahrig spielende Richard Burmeister, der sich der Beteiligung der mit einigen sehr wohlgelungenen Melodramvorträgen („Fünf Dichtungen von Ujeiski über Kompositionen von Chopin, für melodramatischen Vortrag eingerichtet von Richard Burmeister, und Bürger-Liszts „Lenore") sensationell wirkenden Albertine Zehme zu erfreuen hatte, weiterhin der etwas draufgängerische Vollblutvirtuose Boris Kamtschatoff, der talentvolle, sich künstlerisch-eigenpersönlich aber auch etwas liederlich gebende Oskar Springfeld, die schönbegabte Stephanie Barth, die Liszts h-moll Sonate als Erlebnis vorzutragen und zum Erlebnis zu machen vermochte, Ignaz Friedman, der sein großes technisches Können beim Interpretieren zum Verüben unzähliger Willkürakte mißbraucht, Arthur Reinhold, den es zu oft und zu früh in die Öffentlichkeit hinausdrängt und der — „unvorbereitet, wie er sich hat", — ganz unfertige Leistungen sorglos neben einiges Trefflich-Beherrschte (so jüngst die „Bénediction de Dieu dans la solitude") stellt, und Anna Bohm, deren wohlgebildetes und klangpoetisches Spiel lebhaften Beifall gefunden hat. Mit dem immer noch jungalten Herzensstürmer Pablo de Sarasate kam seine langjährige, hochschätzungswerte Kunstgenossin Berthe Marx-Goldschmidt zu neuer Ruhmesernte hierher, und als sehr beachtenswerter junger Geigenvirtuose hat sich J. Mitnitzky erweisen können. Sven Scholander und Ludwig Wüllner, denen beiden der Erfolg länger treu bleibt als die Stimme, siegten neuerdings durch ihre Kunst der Ausdrucksdifferenzierung, und eine angenehme Ohr- und Seelenerfrischung hatte man den vier Schwestern Valborg, Sigrid, Astrid und Olga Svärdström zu verdanken, die allerdings zarten Kirchengesängen von Turini und Mozart mit ihrem etwas realistischen plein air-Singen nicht ganz zu entsprechen vermögen, nordische Kunstlieder von S. v. Koch und C.. M. Bellmann und allerlei fröhliche Volksliedlein aber so gesundatmig und klangfrisch in die Luft hinausschwellen machen, daß man sich wirklich der Enge des Konzertsaales entrückt und in die freie Natur hinausversetzt wähnen könnte. — In tunlichster Kürze soll nun ein reichlich vierwöchiger Abschnitt des Leipziger Konzertlebens gewürdigt sein, und so beginne ich denn mit den am 27. Februar, 5., 12. und 26. März stattgehabten letzten vier Gewandhauskonzerten. Da gab es im 19., das ein Chorkonzert war, Erstaufführungen von Theodor Streichers durch eine gewisse Stimmungseigenart interessierendem Versuchsopus „Miguons Exequien" und von Hugo Wolfs durchaus wirksamen Geniewerken „Elfenlied" und „Der Feuerreiter", wozu dann noch in etwas schwungloser Wiedergabe das „Schicksalslied" von Brahms und in flüssiger Reproduktion unter besonders ansprechender solistischer Mitwirkung des Baritonisten Alfred Kase die bis auf den genialen Satz „Kommt mit Zacken, kommt mit Gabeln" fadenscheinig gewordene Mendelssohnsche Kantate „Die erste Walpurgisnacht" erklangen. Im 20. umschlossen Arthur Nikischs feinzügige Interpretationen der Mozartschen „Figaro"-Ouvertüre, des Saint-Saënsschen Orchesterpoems „Le rouet d'Omphale" und der Schubertschen C-dur Symphonie sehr beifällig aufgenommene Liedervorträge Alfred Kases. Das 21. brachte dem vorzüglichen Gastdirigenten, Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, für sehr schöne Vorführungen der Haydnschen G-dur Symphonie (No. 13), der „Oberon"-Ouvertüre und der Straußschen Tondichtung „Tod und Verklärung", und dem mitwirkenden allervortrefflichsten Pianisten Wilhelm Backhaus für die vollkommene Reproduktion des Beethovenschen Es-dur Konzertes stürmischen Beifall, und im 22. folgte auf Mozarts g-moll Symphonie

nach altem Schlußbrauche der Gewandhausdirektion Beethovens „Neunte", deren diesmalige Wiedergabe unter Arthur Nikisch und mit einem in den Männerstimmen vorzüglicheren Soloquartett (Johanna Dietz, Agnes Leydhecker, Jacques Urlus und Alfred Kase) sich weder im Guten noch im Schlimmen wesentlich von den in früheren Jahren stattgehabten repertoiregemäßen Aufführungen des Kolossalwerkes unterschied. — Die sechste Gewandhaus-Kammermusik der Herren Edgar Wollgandt, Josef Blümle, Carl Herrmann und Julius Klengel hat zwischen der im Klavierpart durch Max Reger ganz außerordentlich schön dargestellten Brahmsschen G-dur Sonate für Klavier und Violine und Beethovens respektabel vorgeführtem a-moll Quartett op. 132 die Uraufführung eines in e-moll stehenden, viersätzigen Manuskripttrios op. 102 von Max Reger gebracht, einer allerächtest-Regerschen Komposition, die mit lebhaftem Interesse angehört und mit der Forderung einer Scherzo-Wiederholung und mehreren Hervorrufen des Autors und seiner Mitinterpreten aufgenommen wurde, die aber doch in den ersten zwei Sätzen einheitlich geschlossenere Tonsprache und in den letzten Sätzen größere Vornehmheit des Gedankenmateriales vermissen ließ. — Die Böhmen, die nach Absolvierung ihrer hiesigen fünf Streichquartett-Abende noch ein Extrakonzert gaben, in dem auch die ausdrucksgewaltige Liedersängerin Ottilie Metzger mitwirkte, enthusiasmierten diesmal mit den Quartetten in D-dur (aus op. 76) von Haydn, in d-moll von Dvořák und in C-dur von Beethoven. — Das von Hans Winderstein dirigierte zehnte Philharmonische Konzert begann mit der Erstaufführung von Emanuel Móors lediglich unterhaltsamen „Improvisationen über ein eigenes Thema für Orchester" und führte zwischen Violinsolis des voller Reife nahegekommenen Franz von Vecsey zu einer ziemlich wohlgelingenden Reprise der Tschaikowsky'schen f-moll Symphonie, während im 11., das unter Leitung von Carl Schroeder stattfand, eine minderwertige Wiedergabe der Brahmsschen F-dur Symphonie und eine gute Ausführung der „Euryanthe"-Ouvertüre Vorträge des sich an Beethovens Es-dur Konzert und Brahmsschen Rhapsodieen mehr als Starkspieler denn als Schönspieler bewährenden Pianisten Artur Schnabel umrahmten. — Gewissermaßen herzerfreuend berührte das von Hans Winderstein arrangierte und teilweise auch geleitete vierte Orchester-Kammer-Konzert mit der Bekanntgabe einer sehr anmutigen „Sinfonietta für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner" von Charles Gounod und den nachfolgenden schätzbaren Reproduktionen von Mozarts Es-dur Konzert für Violine und Viola, Beethovens Septett und Haydns Abschieds-Symphonie. — Eine am Bußtag in der Thomaskirche stattgehabte Riedel-Vereins-Aufführung des Händelschen „Messias", bei der die Sopran- und Tenorsoli von Elisabeth Blodgett und Emil Pinks nicht ganz so befriedigend schön wirkten, wie die Alt- und Baßsoli von Adrienne v. Kraus-Osborne und Dr. Felix von Kraus, ließ an der trefflichen Wiedergabe der meisten Chorsätze und an dem geschlosseneren Zusammenwirken der Singenden und der Instrumentalisten erkennen, daß der junge Vereinsdirigent Josef Pembaur jr. bereits mehr in Fühlung mit seinen neuen Aufgaben und mit dem Ensemble der Mitwirkenden gekommen war. — Im Frühjahrskonzerte des von Moritz Geidel geleiteten tüchtigen Männergesangvereins Concordia, in dem u. a. als wirksame Novitäten ein doppelchöriges „Benedictus" von R. Succo, „Jugend" von Thuille, „Tanzlied" von Morley-Reger und „Frühlingsnetz" von Goldmark erklungen sind, hat Arthur Friedheim mit dem faszinierenden Vortrage Chopinscher und Lisztscher Kompositionen stürmischen Beifall hervorrufen können. — Als vielgefeierte Liedersängerinnen folgten einander mit Volks-, Tanz- und Kinderlieder-Abenden die feinsinnige Susanne Dessoir und die anmutige Helene Staegemann, während Philippine Landshoff, die zu Ludwig Landshoffs trefflicher Begleitung auf einem alten Streicherschen Wiener Klaviere an zwei Abenden „Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit" und „Geistliche und weltliche Lieder aus dem 18. Jahrhundert" zum Vortrage brachte, eigentlich doch nur durch die Seltenheit ihrer Gaben, nicht aber auch mit ihrem stimmlich unvollkommenen Singen zu befriedigen vermochte. Manche von den durch das Künstlerpaar Landshoff neu bekanntgegebenen Kompositionen — so insonderheit einzelne Lieder von Ph. H. Erlebach, Joh. Adam Peter Schulz, G. Ph. Telemann, G. Benda, Fr. W. Rust, W. J. Tomaschek und Joh. Fr. Reichardt — verdienten wahrlich, zu neuem Leben erweckt zu werden. — Ganz unbefriedigt ließ das Singen von Marie Henke, und ihrer Konzertpartnerin, der jungen Geigerin Adele Stöcker, sowie auch dem mitbeteiligten, talentbegabten jungen Komponisten Fritz Brun, der eine selbstgemachte d-moll-Sonate für Klavier und Violine vorführte, hat man zunächst die Erlangung größerer Reife zu wünschen. — Die junge Meistergeigerin Kathleen Parlow begegnete jubelnder Aufnahme auch bei ihrem dritten Konzert, in dem die mit Talent und Temperament ausgerüstete, aber noch nicht ganz dispositionsfähige Pianistin Maria Avani-Carreras mitwirkte, und groß war die Freude, mit der man neuerdings dem adligen Violinspiel Willy Burmesters lauschte, in dessen populärem Konzerte sich der begleitende Emeric Stefaniai mit Solostücken von Liszt und Chopin als interessierender Pianist erweisen konnte. — Der warmtonige Geiger Alessandro Certani und der noch allzu äußerlich-virtuos spielende Pianist Alfred Calzin fesselten an ihrem gemeinsam veranstalteten Kaufhausabende vornehmlich mit der Vorführung einiger altitalienischer Sonatenkompositionen von Veracini (darunter eine Manuskriptsonate in B-dur, bearbeitet von Respighi) und von dessen berühmterem Zeitgenossen Porpora. — Brutal und süßlich zugleich gab sich der künstlerisch-unkultivierte Klavierspieler Waldemar von Grigorowitsch-Barsky, — vertrauenerweckend mutete die der Meisterschaft zustrebende Klavierspielerin Della Thal an, — starke Wirkungen erzielte die noch etwas zügellos in die Tasten stürmende Teresita Carreño-Blois, der großen Carreño talent- und temperamentgesegnete Tochter, und freund-

lich sprach das wohlgebildete, für die Ecksätze des Tschaikowskyschen b-moll Konzertes allerdings nicht genügend schwungkräftige Spiel Marie Kaufmanns an, der als Leiter des begleitenden Winderstein-Orchesters und als sehr gewandter Orchesterinterpret einer hübschen „Russischen Lustspiel-Ouvertüre" von Iwan Knorr und der Brahmsschen „Variationen über ein Thema von Haydn" ihr vortrefflicher Lehrmeister Carl Friedberg zur Seite stand. — Frederic Lamond überzeugte mit edlen Darbietungen dreier Klavierkonzerte von Brahms, Beethoven und Liszt neuerdings von seiner schönen Meisterschaft und seinem hohen Kunsternste und begegnete auch mit der Vorführung seiner liebenswürdigen Ouvertüre „Aus den schottischen Hochlanden" einigem Interesse. — Mit der an Eugen d'Alberts pianistische Blütezeit gemahnenden Vollkommenheit und Schönheit seines Spieles begeisterte Wilhelm Backhaus, der in einem ersten eigenen Abende die Klavierkonzerte in a-moll von Schumann, in f-moll von Chopin und in fis-moll von Reinecke zu herrlichstem Erklingen brachte. — Schließlich ist auch der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier zu gedenken, die hier das am 18. März 1883 von Kantor Bruno Röthig gegründete „Soloquartett für Kirchengesang" (Clara Röthig, Else Schneemann, Bruno Röthig und Eugen Tannewitz) feiern konnte, nachdem es mit ca. 1200 geistlichen Musikaufführungen das deutsch-evangelische Lied durch vier Erdteile getragen und damit bereits eine Viertelmillion Mark für Zwecke der christlichen Liebestätigkeit ersungen hat. — Eine von dem Verleger Daniel Rahter vor eingeladenem Publikum veranstaltete „42. Musikalische Ausstellung" vermittelte den Zuhörenden die Bekanntschaft mit einigen wertvollen Gesängen von Walter Rabl („Passion" und „Schlafe, ach schlafe"), Willy von Moellendorff („So einer war auch er," „Steigende Nebel" und „Die schwarze Laute") und Constanz Berneker („Vom kühnen Minstrel").

Arthur Smolian

MADRID: In der nun zur Neige gehenden Konzertsaison hat zweifelsohne der deutsche Künstler Emil Sauer den Vogel abgeschossen. Hat er es doch fertig gebracht, in drei Konzerten, in denen nur Klaviervorträge zu Gehör gebracht wurden, das Teatro de la Comedia jedesmal bis auf den letzten Platz zu füllen. Emil Sauer fühlt sich nicht nur als Virtuose, sondern auch als Apostel, der den Geist unserer großen deutschen Meister ins Ausland tragen will. Und wenn er bei diesem löblichen Werk auch nicht stets vollem Verständnis begegnet, so möge er bedenken, daß auch Rom nicht an einem Tage erbaut worden ist, und daß das, was er hier und anderwärts ausgesäet, doch mit der Zeit Früchte tragen wird. Von den zahlreichen Darbietungen sagte mir persönlich der stimmungsvolle Vortrag der Schumannschen Phantasie (Op. 17) am meisten zu. — Das Frances'sche Quartett hat auch in diesem Jahre vier Kammermusik-Abende veranstaltet, die sich dadurch auszeichneten, daß auch Werke moderner spanischer Komponisten darin erstmalig zur Aufführung gelangten. Erwähnt seien die „Caprichos romanticos" von Conrado del Campo. Das Temperament dieses intelligenten und strebsamen Künstlers, der im Quartett selbst die Viola spielt und sich schon mehrfach in Werken dieser Art versucht hat, ist echt spanisch, d. h. durch und durch romantisch. Das Weh, für das es keinen Trost gibt, und der Pessimismus, der im Leben nur Schmerz und bittere, verzweifelte Tränen kennt, finden in ihm einen beredten Interpreten. Denn seine Seele empfindet nun einmal so und ergeht sich am liebsten in den Formen schwermutsvoller Poesie. Kein Wunder, daß er sich von der Lyrik Becquer's mächtig angezogen fühlt. Von ihr hat er sich denn auch bei diesen Caprichos inspirieren lassen, von denen vor allem der etwas phantastisch angehauchte zweite Satz den größten Beifall erntete. Bei einigen Kürzungen — um das richtige Gleichgewicht herzustellen — ließe sich das Werk sehr wohl auch mal in Deutschland, gewissermaßen als Probe dessen, was man zur Zeit in Spanien auf diesem Gebiet leistet, aufführen. — Der Erfolg dieser Quartettgesellschaft hat einige eifrige Kunstjünger, erste Preise des Konservatoriums, veranlaßt, sich zu einem neuen Quartett unter der Leitung des Violinisten Vela zusammenzutun. Frische, Kraft und Natürlichkeit des Ausdrucks, treffliches Zusammenspiel und trotz der Jugend der Mitwirkenden eine echt künstlerische Auffassung erwecken die Hoffnung, daß von dieser Vereinigung für das musikalische Leben Madrids noch hervorragendes zu erwarten ist, denn nichts ist bekanntlich mehr geeignet, den Geschmack des Publikums zu heben, als die Kammermusikwerke der großen Meister. — In diesem Monat stehen uns sechs Symphoniekonzerte unter Leitung von Arbós bevor, der u. a. als Neuheit einige spanische Kompositionen von Villar, Arragui und Laviña, sowie „Tod und Verklärung" von Strauß bringen wird.

F. Matthes

MÜNCHEN: Man möchte so gern, um jede denkbare Ungerechtigkeit zu vermeiden, alle berücksichtigen, die unsere Konzertsäle mit Musik, aber nicht mit Publikum füllen. Unmöglich. Ein Klaviertalent allerersten Ranges lernte man in Wilhelm Backhaus kennen; die Leichtigkeit seiner Hände ist fabelhaft; Brahms' Paganini-Variationen und Chopin gelangen wundervoll; seine Beethoven-Interpretation ließ kalt. Eine sehr hoffnungsvolle Begabung zeigte sich auch in einem der Kaimschen Volks-Symphonie-Konzerte in Emmy Braun; ihre Technik ist für ihre Jugend schon ganz ausgezeichnet entwickelt. An Klavierabenden war auch sonst kein Mangel. Paul Goldschmidt, Rösler, Boris Kamtschatoff, J. C. Mynotti, E. Bach, Mabel Martin, Ernst Riemann, vor allem aber der feinsinnige Gabrilowitsch, der immer interessante Lamond, und Dohnányi, der Besten einer, blieben mir in meist angenehmer Erinnerung. Die Schwestern Adamian (Baku) musizieren auf zwei Flügeln recht nett und sauber, ohne aber tiefere Anteilnahme zu erregen. — Stürmischen Erfolg hatte wieder Felix v. Kraus mit altitalienischen Gesängen und Schumannliedern, von Felix Mottl meisterlich begleitet. Sehr freundliche Eindrücke vermittelte endlich auch Hella Rentsch-Sauer (Sopran), nicht minder an zwei Abenden Karl Götz, der seinen wohlgebildeten, klangvollen Bariton in den Dienst

anregender Programme stellte; neben seltener gehörten Franzschen Liedern brachte er u. a. teilweise sehr anmutende Proben aus den Volkstonheften der „Woche“. Dr. Eduard Wahl

PARIS: Im zweiten Konzert Lamoureux, das Fritz Steinbach zu leiten hatte, war er noch mehr Bahnbrecher, als im ersten, denn er vermittelte die erste Bekanntschaft des Pariser Publikums mit Max Reger, dessen Variationen und Fuge über ein Thema Joh. Adam Hillers er mit Kraft und Feuer zur Ausführung brachte. Dem Komponisten ging der Ruf voraus, daß er zwar in Deutschland bereits eine hohe Bedeutung erlangt habe, daß er aber auch als grundsätzlicher Gegner Wagners und Richard Strauß' angesehen werde. Das genügte, um in Paris, wo Strauß als der einzige große Komponist Deutschlands seit Wagner gilt, Mißtrauen zu säen. Das Konzert war denn auch verhältnismäßig schlecht besucht, und das neue Werk wurde nur wenig beklatscht. Pfiffe mischten sich ein. Die Beifallsspender suchten dagegen zu reagieren, aber schließlich blieb doch den Pfeifern das letzte Wort — oder vielmehr der letzte Ton. Die Kritik fand diesen Mißerfolg verdient, weil Reger aus einem sehr unbedeutenden Thema zu schwere und vor allem viel zu lange Folgen gezogen habe. Dem Vorwurf der Länge war übrigens Steinbach schon zum voraus durch die Auslassung zweier Variationen begegnet, so daß diese Klage wenig begründet war. Die Wahrheit ist die, daß die Franzosen immer große Mühe haben, sich in Musik zu finden, die nur Musik sein will. Regers erstaunlich polyphonisches und auch in der Instrumentation abwechslungsreiches und interessantes Werk hätte ihnen als Programmmusik, etwa unter dem nicht unpassenden Titel „Der überwundene Biedermeier“ vorgesetzt werden müssen, dann wäre der Erfolg sicher viel besser gewesen. Als eigene bescheidene Gabe ließ Steinbach außerdem sechs von ihm selbst neuinstrumentierte Tänze Mozarts hören. Im letzten hat er die Schlittenglocken durch wirkliche Glockenbänder ausführen lassen. Das fanden nun wieder Publikum und Kritik als frivol in einem ernsten Konzert. Den Schluß bildete die in Paris wegen ihrer Länge selten gegebene C-dur Symphonie Schuberts, der Steinbach durch einige nicht vorgeschriebene, aber gut angebrachte Beschleunigungen einen neuen Reiz verlieh. Eine Probe mehr hätte freilich auch nichts geschadet. — Um hinter Chevillard-Lamoureux und Sechiari nicht zurückzubleiben, die im Saale Gaveau über eine vorzügliche Orgel verfügen, die freilich bis jetzt am meisten der Bachgesellschaft zugute gekommen ist, hat sich nun auch Colonne im Châtelet eine große Orgel zugelegt. Da aber die Feerie immer noch dieses Haus allabendlich beherrscht und das Konzert hier nur geduldet ist, so mußte sich Colonne mit einer beweglichen Orgel begnügen. Cavaillé-Coll haben es übrigens fertiggebracht, diesem Instrument musikalisch alles zu geben, was man von einer großen Orgel verlangen kann. Nur die übliche Ornamentierung fehlt. Eingeweiht wurde das neue Instrument mit der bekannten c-moll Symphonie von Saint-Saëns, in der im Andante die Orgel und im Finale ein mit vier Händen bearbeitetes Klavier eingreift, ohne den Wert der übrigens achtungswerten Komposition sonderlich zu erhöhen. Noch mehr zeigte es sich freilich in einer Phantasie für Orgel, Klavier und Orchester von Périlhou, daß sich die Orgel eben doch viel weniger, als das Klavier, zu einer innigen Verbindung mit dem Orchester eignet, weil sie zu sehr ein Orchester für sich ist. Händel, dessen Werke für Orgel und Orchester populär geblieben sind, hat sich meist mit einem abwechselnden Nacheinander begnügt. — Im Konzert Lamoureux ließ sich Chevillard am 9. Februar durch den neuen Direktor der Großen Oper, André Messager, vertreten. Soll man daraus schließen, daß dieser die wahre Arbeit seines neuen Amtes ganz seinem Kollegen Broussan überläßt? Jedenfalls zeigte er in der d-moll Symphonie Franck's, daß er das Werk und die Proben ernst genug genommen hatte. Eine der Entstehung nach schon ziemlich alte Neuheit dieses Konzerts war das kurz gehaltene cis-moll Klavierkonzert von Rimsky-Korssakow, dessen Stärke jedenfalls nicht auf dem Gebiete der absoluten Musik zu suchen ist. Das hervorragende Spiel von Ricardo Vines konnte darüber nicht hinwegtäuschen. — Großen Zulauf und Erfolg hatte der Geiger Enesco, der im Saale Gaveau mit dem verkleinerten Colonne-Orchester bloß drei Konzerte von Bach, Mozart (das neu entdeckte) und Beethoven spielte. Obschon Enesco auch als Komponist sehr tätig ist, hat er doch, wie namentlich die zugegebenen Kadenzen bewiesen, seine Technik noch mehr vervollkommnet und sich namentlich einen reizenden Triller angewöhnt. — Das Liederkonzert, für das bis jetzt Paris ein sehr schlechtes Feld war, scheint sich nun ebenfalls hier einzubürgern. Der Saal der Agriculteurs war bis auf den letzten Platz gefüllt, um Jeanne Raunay-Beaunier zu hören, die unter Begleitung des Meisters Fauré vierundzwanzig Lieder dieses feinfühligen Tonsetzers mit dem zutreffendsten Ausdruck vortrug. Da Verlaine dem Komponisten die meisten und zusagendsten Texte geliefert hat, so wurde der Gesang durch einen Vortrag des Kritikers Beaunier, des Gatten der Sängerin, über den unglücklichen Dichter angemessen unterbrochen. Beaunier fand sich veranlaßt, dabei das berühmte Gedicht „Clair de Lune“ herzusagen, und, obschon er durchaus kein Deklamator vom Fach ist, verstand man die Worte doch viel besser, als im vorausgegangenen Gesang. Die ungenügende Textaussprache ist eben immer noch ein Hauptfehler der französischen Sänger und noch mehr der Sängerinnen. — Die ausgezeichnete, stets auf neue Taten bedachte Pianistin Blanche Selva machte in ihrem letzten Konzert bei Pleyel ihre zahlreichen und dankbaren Zuhörer mit einem neuen Werke Vincent d'Indy's, einer ihr gewidmeten Klaviersonate in E-dur, bekannt, die sich an die klassische Einteilung hält, aber im einzelnen sehr frei bewegt. — Allen Brahmsverächtern zum Trotz hat Armand Parent auf das Programm seiner Kammermusikkonzerte sämtliche Werke dieser Gattung gesetzt, die Brahms je geschrieben, ohne eine Abonnentenflucht zu erzeugen. Ganz im Gegenteil. Ein anderes Beispiel von systematischer Beharrlichkeit hat die Pianistin Frau Riss-Arbeau gegeben, indem sie in sechs Kon-

zerten den ganzen Chopin abwickelte. Auch sie fand ein gleich beharrliches Publikum. — Einen ungewöhnlich günstigen Empfang bereitete das Publikum des Konzerts Colonne einer neuen Symphonie in F-dur des bis jetzt nur als Organist der Madeleine bekannten Henri Dallier. Seine Symphonie entspricht ungefähr der neoklassischen Norm von César Franck, hat aber von Saint-Saëns die Verbindung von je zwei Sätzen entlehnt. Geschickte Abwechslung von Würde und Heiterkeit ist der Grundzug. Dallier weiß genau, welche einfachen Tongruppen als Motive des symphonischen Gewebes am zweckmäßigsten sind, und handhabt namentlich die Blasinstrumente vorzüglich. Er begnügt sich mit dem klassischen Orchester ohne Harfe, Orgel, Klavier oder sonstige moderne Zutaten. Er hat jedenfalls seinen Erfolg mit den rechtschaffensten Mitteln errungen. Im gleichen Konzert erschien als relativ neu das Konzert von Brahms für Geige und Cello, von Thibaud und Casals vorgetragen. Casals fand sich überraschend gut in den polternden, echt germanischen Humor, den Brahms hier dem Cello zuweist, und Thibaud lieferte einen möglichst süßen Kontrast dazu. Das Publikum war entzückt. Ungnädig war es bloß gegen die Sängerin Georgette Leblanc, die in der berühmten Arie „Tristes apprêts" aus Rameau's „Castor und Pollux" und in einigen mystisch angehauchten, zu auffällig orchestrierten Liedern von Gabriel Fabre ein schadhaftes Organ durch Theatermanieren zu verdecken suchte. Am 23. Februar brachte Colonne wieder zwei bedeutende Neuigkeiten. Arthur Coquard, dessen volkstümlich sentimentale „Troupe Jolicoeur" in der Komischen Oper vor drei Jahren einigen Erfolg fand, ließ in diesem Konzert den Schlußakt einer ganz anders gearteten Oper „Omea" ausführen, in dem Aram, ein armenischer Volksbeglücker alter Zeit, wie ein Prometheus bestraft und auf seinem Felsen von der an ihn glaubenden Jungfrau Omea getröstet wird. Coquard hat nicht nur den Plan seiner Apotheose Wagner entlehnt, sondern auch sein Leitmotivsystem. Der „Feuerzauber" hat auch ziemlich direkt auf ihn eingewirkt. Das hindert aber nicht, daß die Arbeit wirklich Beachtung verdient und das Anhören dieses einen Aktes den Wunsch, das Ganze auf der Bühne zu sehen, rege macht. Frau Grandjean und der Tenorist Muratore von der Großen Oper erwarben sich ebenso großes Verdienst um den Vortrag, wie Colonne und sein Orchester. Die andere Neuheit war ein Nocturne für Orchester und Klavier von Jean Huré. Das von der Harfe und dem Celesta-Harmonium unterstützte Klavier bildet da den „idealistischen Gegensatz" zu dem „qualvoll suchenden" Orchester, aber dieses im Programm angegebene Thema kommt bei der Ausführung nicht genug zur Geltung. Das Ganze bleibt konfus, obschon Huré, der nebenbei ein starker Theoretiker ist, im Programm mitteilt, daß von 236 Takten 83 in e-moll und 55 in dem eng verwandten G-dur stehen. Glücklicher Mann! Er kann sich trotz aller Chromatik darüber Rechenschaft geben, ob er in Dur oder in Moll schreibt! Der Russe Kussewitzki erfreute und überraschte noch mehr im gleichen Konzert durch den Vortrag eines Fagottkonzertes von Mozart auf dem Kontrabaß, der freilich nur in einigen wenigen Baßnoten eine gewiße Überlegenheit gegenüber dem Cello dartun konnte. — Im Konzert Sechiari wirkte am 19. Februar Ferruccio Busoni mit, weil man ihm versprochen hatte, eine große Komposition von ihm für Klavier, Orchester und Chor zur Aufführung zu bringen, aber die Proben mit dem Chor fielen so schlecht aus, daß im letzten Moment Busoni das d-moll Klavierkonzert von Mozart an die Stelle setzte, das leider unter diesen Umständen sehr improvisiert zu Gehör kam. Der Chor wurde immerhin für den erstmaligen Vortrag von Brahms' Rhapsodie für Altsolo und Chor sehr glücklich verwendet, und Busoni hielt sich an Liszt schadlos. — Der russische Pianist Marcian Thalberg spielte in einem eigenen Konzert die selten gehörte und nur stellenweise interessante Dantephantasie von Liszt mit gutem Erfolg. Daneben stellte er als scharfen Kontrast die sieben ersten Bagatellen Beethovens, die übrigens trotz aller Einfachheit die Öffentlichkeit sehr gut vertragen. — Der Lütticher Geiger Joseph Debroux, der von allen Meistern dieses Instruments wohl das ausgedehnteste Repertorium besitzt, enthüllte auch diesmal wieder in zwei interessanten Konzerten mehrere Werke der altfranzösischen Geigenschule, ohne die Modernen deswegen zu vernachlässigen. Der von Barth bearbeitete sechste slavische Tanz von Dvorak gelang ihm besonders gut. — Madeleine Trelli, zugleich Pianistin und Sängerin, spielte mit dem Geiger Capet zusammen eine neue Sonate dieses Künstlers, deren gesangvolles Adagio sehr ansprach. Pikant waren die vier Meisterporträts für Klavier, in denen Pierre de Bréville mit schuldigem Respekt Fauré, d'Indy, Chausson und Franck imitiert hat.

Felix Vogt

WEIMAR: Der Liederabend von Isabel Stuckey unter pianistischer Mitwirkung von Maria Pembaur befriedigte in keiner Weise. Solche unfertige Darbietungen gehören nicht in den anspruchsvollen Rahmen des Konzertsaals. Ebensowenig die ja an sich ganz reizenden, zum Teil einzigartigen Vorträge Laura von Wolzogens, die in raffiniertester Weise entzückende Proben ihrer Kabarettkunst ablegte. Nur die monotone Lautenbegleitung wirkte ermüdend. — Den übrigen Veranstaltungen: dritter Kammermusikabend des Krasselt-Quartetts (Schuberts C-dur Quintett), einem Liederabend von Agnes Stavenhagen unter Mitwirkung des Pianisten Riemann sowie dem zweiten Abonnementskonzert der Hofkapelle unter Raabes Leitung (Beethoven: c-moll Symphonie, Weingartner: Serenade für Streichorchester, Brahms: Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester) konnte ich leider krankheitshalber nicht beiwohnen.

Carl Rorich

Wir beginnen mit einem Blatt, das des gewählten Vorwurfs wegen des Interesses unserer Leser sicher sein dürfte: der Ansicht des Geburtshauses Palestrina's, des größten Meisters der katholischen Kirche, in Palestrina (dem alten Präneste), nach einer Zeichnung von Julie v. d. Lage, Berlin W. 50, Tauentzienstraße 9. Frau v. d. Lage, die uns mitzuteilen bittet, daß bei ihr Originaldrucke der Abbildung käuflich zu erwerben sind, verdanken wir folgende Erläuterungen zu der Zeichnung: Nel fabbricato interno di questa casa Nacque ed abitò Giovanni Pierluigi, Principe della musica. (In dem inneren Gebäude dieses Hauses wurde geboren und lebte Giovanni Pierluigi, der Fürst der Musik.) So lautet die Inschrift an dem äußeren Torbogen, der den Eingang zu diesen halb verfallenen Baulichkeiten bildet. Der stattliche Rundbogen über den steinernen Pfeilern hat wohl bessere Tage gekannt und war schwerlich immer dazu bestimmt, Kühe und Schafe hier ein- und ausgehen zu sehen. Ob niemals mehr als ein Fenster neben der Doppeltür am Ausgange der Treppe war, entzieht sich unserer Wahrnehmung, doch ist jetzt das obere Stockwerk, sowie der Bodenraum nach vorn vollkommen offen. Der Raum vor dieser Wohnung Palestrina's, wie Pierluigi später genannt wurde, ist so eng, daß keine photographischen Aufnahmen gemacht werden können, und ich mußte so dicht vor dem Bogen sitzen, daß die inneren Balkenlagen des Daches und der Decke des ersten Stockes in fast unwahrscheinlicher Verkürzung sich zeigten. Eine Menge Kinder hatten sich selbstverständlich um mich geschaart und belästigten mich sehr, aber ein halbwüchsiger Junge warf sich zu meinem Beschützer auf. „Ich bin der Herr des Hauses", sagte er stolz, „und Ihr dürft die signora auf meinem Grund und Boden nicht stören." So war es möglich, die Zeichnung zu vollenden.

Das Bild von Pauline Lucca gehört zum Gedenkartikel von Max Kadisch. Es stammt aus dem Anfang der 60er Jahre, also aus der Zeit, als die gefeierte Künstlerin Mitglied der Berliner Hofoper war.

Es folgt eine Abbildung des unlängst ein Raub der Flammen gewordenen Meininger Hoftheaters, von dem aus die „Meininger" seinerzeit ihren Siegeszug durch so viele Länder angetreten haben. Das kleine, freundlich anheimelnde Haus mit der geräumigen, für große Massenvorstellungen geeigneten Bühne, wurde am 17. Dezember 1831 eröffnet und bot 750 Personen Platz.

Dem Essay Paul Marsops im vorliegenden Heft fügen wir ein Porträt Arturo Toscanini's bei.

Der Ausschuß für das in Wien zu errichtende Denkmal für Johann Strauß hat sich für den von Prof. Edmund Hellmer hergestellten Entwurf entschieden, den wir heute im Bilde vorführen. Im Mittelpunkt steht die Figur des volkstümlichen Meisters in jüngeren Jahren, umgeben von einem ungemein wirkungsvollen Reigen, der Strauß' Musik symbolisiert. Vorn lauschen das „Donauweibchen" und der „Ratsmann" den wundersamen Klängen. Das Denkmal ist für den Wiener Stadtpark bestimmt. Es wird 7,50 m hoch und 10 m breit und wird aus Siebenbürger Marmor hergestellt. Die Hauptfigur wird in Bronze gegossen und matt vergoldet. Wien wird also in absehbarer Zeit eines der schönsten und eigenartigsten Denkmäler der Neuzeit haben.

Den Beschluß bildet das Porträt des berühmten Bühnensängers Anton Mitterwurzer (geboren 12. April 1818 zu Sterzing in Tirol). Der besonders in den Opern Marschners und Wagners hervorragende Bariton war von 1839—1870 Mitglied der Dresdener Hofoper. In der soeben bei Schuster & Loeffler erschienenen Briefpublikation „Richard Wagner an Minna Wagner" schreibt der Bayreuther Meister (Bd. II, S. 130) über den Sänger: „Wahrhaft erquickt hat mich, was Du über Mitterwurzer schreibst, denn ich halte diesen nun einmal für den eigentlich talentvollsten und mir am nächsten stehenden unter allen mir bekannten Sängern".

Diesem Hefte liegt ferner bei das Exlibris zum 27. Quartalsband der „Musik".

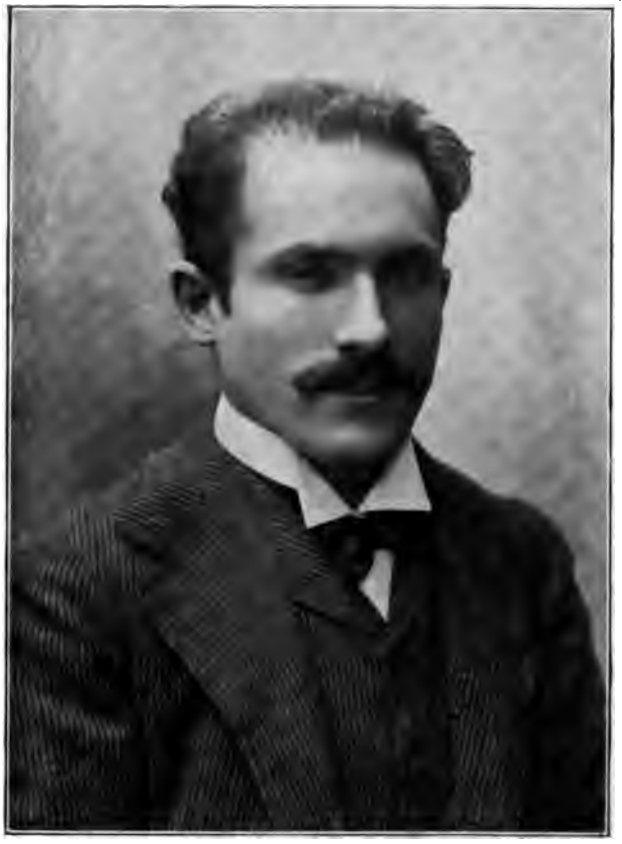
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

DAS GEBURTSHAUS PALESTRINA'S
nach einer Zeichnung von Julie v. d. Lage

PAULINE LUCCA
† 28. Februar 1908

VII. 14

DAS ABGEBRANNTE MEININGER HOFTHEATER



ARTURO TOSCANINI

DAS JOHANN STRAUSS-DENKMAL FÜR WIEN
Entwurf von E. Hellmer

ANTON MITTERWURZER
* 12. April 1818

VII. 14

EXLIBRIS
für den 3. Quartalsband des VII. Jahrgangs
Band 27 der MUSIK

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 5

Das Wahre und Echte scheint, als wenn es so sein müßte und nicht anders sein könnte. Sucht nach Originalität ist gelehrter, grober Egoismus.

Novalis

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

Richard v. Perger
Carl Goldmark
Eine Skizze

Carl Goldmark
Aus meinen Erinnerungen und Begegnungen

Richard Specht
Gustav Mahler

Richard Hähn
Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

CARL GOLDMARK

EINE SKIZZE

von Richard v. Perger-Wien

I. Allgemeines

„Gebt euch keine Mühe, ihr seriösen deutschen Opernkomponisten der Gegenwart, und, wenn schon geschrieben werden muß, bleibt doch mit euren Partituren hübsch zu Hause. Wagner erdrückt euch alle, und was ihr uns kredenzen wollt, sind entweder zweite und dritte Abgüsse von seinem Zauberkraut oder klassisch-romantisches Zuckerwasser. Spart also Papier und Tinte und verleitet nicht Direktoren, Sänger und Kapellmeister zum zwecklosen Experimentieren!“ Diesen Mahnruf bekam man vor nicht zu langer Zeit mehr als nur einmal zu hören, und es war auch ein Körnchen Wahrheit darin. Das strahlende Licht von Bayreuth lockte ungezählte Schmetterlinge an, die sich daran die Flügel versengten und nach kurzem Dasein in den Abgrund der Vergessenheit stürzten; ja, selbst in unseren Tagen gibt es immer noch derartige Unfälle zu verzeichnen. Das Paradies, das sich Wagner durch die Verwirklichung seines Kunstideals geschaffen, hat nämlich auch seine Erbsünde: die Unterjochung der Singstimme unter das alleinherrschende Orchester und die damit verbundene Vertreibung des Kunstgesangs von der Bühne. Aber ebenso, wie nach dem kirchlichen Dogma der Stammvater des Menschengeschlechts schließlich zur Verherrlichung gelangt ist, müssen wir auch Wagner, als dem Adam der modernen Musikdramatiker, eine solche rückhaltlos zuteil werden lassen; was sich aber sein Genie erlauben durfte, ist für geringere Geister verderblich, und in ihren Händen wird der Apfel vom Baume seiner Erkenntnis mehr oder minder ungenießbar. Man darf aber nicht vergessen, daß neben dem obenerwähnten kleinen Flügelvölkchen auch einmal ein Adler auftauchen kann, dessen starkes Auge von den weithin leuchtenden heißen Strahlen nicht geblendet wird, und der mutig die Schwingen ausbreitet, um in sein eigenes luftiges Reich emporzusteigen. Carl Goldmark ist ein solcher Adler. Er flog an der Bayreuther Leuchte nicht ängstlich vorbei, ja, ab und zu leckte sogar die wabernde Lohe an seinem Gefieder, aber sie ver-

sehrte es nicht und lenkte den starken Vogel niemals aus seiner eigenen Flugbahn. Goldmark hat bewiesen, daß jener ängstliche Mahnruf auch widerlegt werden kann, daß ein selbständiger moderner Stil bei der Oper ernsten Genres noch möglich ist, und daß ein Bühnenkomponist der Gegenwart nicht gezwungen ist, „Unsiegfriede" oder „Talmi-Rheingolde" zu schreiben, um der Mitwelt dauerndes Interesse einflößen zu können.

Auch der Werdegang Goldmarks unterscheidet sich wesentlich von dem aller dramatischen Tonsetzer der Jetztzeit und der Vergangenheit. Schon in den Instrumentalwerken, die er schuf, bevor er sich der Bühne zuwandte, gelangte er verhältnismäßig rasch zu einer völlig selbständigen Ausdrucksweise; er hat aber auch keine Jugendopern geschrieben, die man, nach Webers drastischem Vergleich, wie Erstlingshündchen ersäufen muß. Goldmark war ein zwar noch junger, aber doch völlig ausgereifter Mann, als er den Plan zu einer Oper entwarf, die ihm später nicht nur allgemeine Anerkennung erwerben, sondern die auch sein durch ihn selbst kaum mehr übertroffenes Meisterstück werden sollte. In dem kleinen Orte Keszthely am Ufer des Plattensees als zweiter Sohn unbemittelter Eltern 1830 geboren[1]), folgte er früh dem unwiderstehlichen Drange, Musiker zu werden, und begab sich unter großen Schwierigkeiten nach Wien, wo er von Jansa auf der Violine und von Gottfried Preyer in den Elementen der Theorie als Schüler des Konservatoriums Anleitung fand. Als das Sturmjahr 1848 die Pforten dieser Anstalt vorübergehend schloß, ließ sich der von kräftigem Streben erfüllte Jüngling nicht vom Wege ablocken und überließ sich eifrigem Selbststudium. Daß ihn des Lebens Notwendigkeiten veranlaßten, in das Orchester eines Wiener Operettentheaters einzutreten und gegen sehr mäßige Entlohnung musikalische Frohndienste zu leisten, erscheint uns heute beklagenswert. Aber „es ward ihm zum Heil, es riß ihn nach oben". Inmitten eines zwar nicht vorzüglichen, aber doch gut geschulten Orchesters tätig, sammelte der junge Goldmark unbewußt praktische Erfahrungen aller Art; bald waren ihm die instrumentalen Einzelwirkungen, die Mischung der Klanggruppen und deren dynamische Verwendung kein Geheimnis mehr. Auch die Bühnenaffekte lernte er zur Genüge kennen, obgleich die an dem „k. k. privilegierten Karltheater" gegebenen Stücke keineswegs der ernsten Kunstrichtung angehörten. Schon in diese Zeit fallen Goldmarks erste Kompositionsversuche. Mendelssohns edle und gewinnende Tonsprache übte damals starken Einfluß auf die ganze Musikwelt aus, und es ist daher begreiflich, daß der heranreifende Ton-

[1]) In zahlreichen Fachschriften ist 1832 als Geburtsjahr angegeben. Goldmark selbst, der seit Kinderzeiten nicht mehr im Besitz eines Geburtsscheines war, stellte erst vor kurzem aus ihm zugekommenen Familienpapieren die richtige Jahreszahl fest.

setzer, dem bis dahin noch Bach und Beethoven Bücher mit sieben Siegeln blieben, ebenfalls diesem Zauber unterworfen war. Seine Jugendwerke hat Goldmark wohlweislich in das Pult verschlossen, und auch schon reifere Arbeiten, die als op. 1 und 2 hätten in die Welt treten sollen, blieben ungedruckt. Erst mit einer Reihe von Klavierstücken, die den Titel „Sturm und Drang" trugen, kam er vor die Öffentlichkeit. Ihnen folgte ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell in B-dur, dann ein Streichquartett, das zuerst Hellmesberger, bald darauf auch die damals in höchster Blüte stehende Florentiner Quartettvereinigung zum erstenmal aufführten. Indessen hatte Goldmark durch ein von ihm selbst veranstaltetes „Kompositionskonzert" die Aufmerksamkeit neuerdings auf sich gelenkt. Im Jahre 1862 erschien ein in großen Zügen entworfenes Streichquintett mit zwei Violoncellen, und als 1864 die erste Suite für Klavier und Violine bei einer Kammermusikproduktion Hellmesbergers zur Aufführung gelangt war, zweifelte niemand mehr daran, daß man es hier mit einem ebenso kräftigen als auch eigenartigen schöpferischen Talente zu tun habe. Nun erst (1865) betrat Goldmark sein ureigenstes Gebiet: das Reich des farbenprächtigen Orchesterklanges. Ein effektvolles Scherzo (No. 1, e-moll) noch weit mehr aber die von orientalischer Sonnenglut und üppigem Blütenduft durchströmte Ouvertüre zu „Sakuntala", die 1865 zum ersten Male im Programm der Wiener Philharmoniker Aufnahme gefunden hatte, brachten dem Tonsetzer rauschende Erfolge; er selbst aber gelangte jetzt zur Überzeugung, daß er auf richtigem Wege und imstande sei, auch größere und größte Kunstformen siegreich zu bewältigen.

So reifte in ihm der Entschluß, an die Abfassung einer Oper zu gehen, die ihm zur Entfaltung seiner Gaben die günstigste Gelegenheit geben konnte. Die morgenländische Sakuntala wies ihm den Weg; die berückende Gestalt der Königin von Saba trat auch ihm verführerisch vor das geistige Auge, und die mit ihr verknüpfte Sage zog ihn mächtig an. Der Dichter S. H. Mosenthal, dem es schon früher gelungen war, durch geschickte, bühnengerechte Abfassung von Opernbüchern die Bestrebungen dramatischer Komponisten erfolgreich zu unterstützen[1]), kam den Wünschen Goldmarks freundlich entgegen, der nun mit Feuereifer an die Arbeit ging. Aber mehr als sechs Jahre verstrichen, bis das umfangreiche Werk vollendet war, denn vieles mußte schon im Text eine Änderung erfahren, und der Komponist selbst unterzog das von ihm Geschaffene einer unbarmherzigen Selbstkritik. „Wenn ich aber" — so äußerte sich Goldmark dem Verfasser gegenüber — „über die mir zu Gebote stehende Kraft jemals im Zweifel gewesen wäre, so gelangte ich damals zum vollen Bewußtsein, daß

[1]) u. a. Nicolai, „Die Lustigen Weiber von Windsor".

ich mein künstlerisches Wollen zu verwirklichen vermochte. Noch niemals hatte ich mich bis dahin im vielstimmigen Chorsatze oder gar im Aufbau eines sich steigernden Ensemblesatzes versucht, aber dies alles wuchs und gelang fast unbewußt unter meiner Hand." Die erste Aufführung der „Königin von Saba" fand 1875 am Wiener Hofoperntheater statt. Eine auserlesene Zahl der begabtesten Solisten: die Damen Materna und Wilt, die Herren Walter, Beck und Rokitansky hatten die Hauptpartieen in Händen und trugen zu dem ganz außerordentlichen Erfolg, der dem Werk zuteil wurde, wesentlich bei. Diese Uraufführung nahm vier volle Stunden in Anspruch; man schritt also zu (damals als notwendig erscheinenden) Kürzungen. Die Stellen, die zu jener Zeit dem Rotstift zum Opfer gefallen waren, werden jedoch unserem heutigen, an Dauerproduktionen jeder Art gewöhnten Publikum längst nicht mehr vorenthalten.

Nach der Vollendung der „Saba" — wie der Komponist selbst sein dramatisches Meisterwerk kurz benennt — fühlte er sich zu einer längeren erholungbringenden Wanderung auf dem Gebiete der Lyrik veranlaßt. So entstand (1878) die umfangreiche Symphonie „Ländliche Hochzeit" und so manches Tonstück kurzer Form, wie das „Regenlied" für gemischten Chor, die Männerchöre „Frühlingsnetz" und „Ein armer Mann, ein braver Mann". Drollig erscheint es, daß das letztgenannte Opus unseren, allen politischen Dingen völlig fernstehenden Tonsetzer in den Ruf eines Sozialdemokraten brachte, und daß ihm infolgedessen von der betreffenden „Partei" ein ganzer Stoß tendenziöser Texte eingeschickt wurde, die aber, wie selbstverständlich, in den Papierkorb des Meisters wanderten. — Nun folgten die „Frühlingshymne" für Singstimmen und Orchester, die „Fuscher Gesänge" und eine Reihe von Liedern, unter denen die vielgesungene „Quelle" zunächst genannt werden muß. — Auch dem Instrumente, auf dem Goldmark seine erste musikalische Erziehung genossen, und das ihn lange Zeit hindurch ernährt hatte, der Violine nämlich, wandte er sich wieder liebreich zu; allerdings nicht um mit Hand und Bogen, sondern um mit seiner Phantasie darauf zu spielen. Damit entstand die schöne Piano-Violinsonate und das bald nachher erschienene Violinkonzert in a-moll, das gegenwärtig im Repertoire eines ernsthaften Virtuosen wohl kaum mehr fehlen dürfte. In bunter Reihe ließ nun der Meister zahlreiche kürzere Werke verschiedenster Gattung aus seiner Feder fließen. Den ihm befreundeten Gesangskünstlern, unter denen in erster Reihe die in der Öffentlichkeit noch nicht vergessene und eigentlich auch bisher noch unersetzte Kammersängerin C. Gomperz-Bettelheim steht, schenkte er eine ansehnliche Zahl von Liedern, die teils bei Schott in Mainz, teils bei Senff in Leipzig erschienen sind, und aus denen wir den Zyklus „Der wilde Jäger" besonders hervorheben.

Aber auch die Pianisten gingen nicht leer aus; Goldmark widmete ihnen die neuen „Novelletten", eine Sonate für Klavier und Violoncell und das ebenso groß entworfene als wirkungsvolle Quintett in B-dur für Klavier und Streichinstrumente. — Daß er auch gern seine Kraft dem Orchester zuwendete, ist begreiflich; eine zweite Symphonie (in Es-dur) reifte heran, und die Konzertouvertüren zu „Penthesilea", zum „Gefesselten Prometheus" und „Im Frühling" kamen in rascher Folge ans Licht.

Nach elfjähriger Pause erst wurde das Verlangen gestillt, mit dem die kunstliebende Welt einer zweiten Oper Goldmarks entgegenharrte. Am 19. November 1886 hielt „Merlin" auf der Bühne der Wiener Hofoper seinen festlichen Einzug. Von den Gesangssternen, die einst der „Königin von Saba" den Eintritt in die Welt bestrahlt hatten, war seither so mancher erloschen; nur Frau Materna glänzte noch als Vertreterin der weiblichen Hauptpartie. Neben ihr stand Winkelmann als Merlin heldenhaft da; Sommer, Schrödter, Mayerhofer und Reichenberg fügten sich glücklich in das Ensemble ein. Ob nun die Erwartungen der Wiener vielleicht allzu hoch gespannt waren, oder ob ihnen der Stil des neuen Werkes, der sich von dem der „Saba" wesentlich unterschied, Befremden einflößte — genug, „Merlin" fand bei den Opernfreunden nicht einen so lebhaften und dauernden Anklang wie seine berückende Vorgängerin. Trotzdem hat auch die zweite Oper Goldmarks, ebenso wie die erste, ihre Runde durch alle größeren deutschen Städte gemacht. Nach einer Reihe von Jahren sah sich der Meister veranlaßt, seinem „Merlin" teilweise eine neue Gestalt zu geben, in der das Werk 1904 zu Frankfurt a. M. neuerlich und mit starker Wirkung in Szene ging.

Zwischen dem ersten Erscheinen des „Merlin" und der Vollendung der dritten Oper Goldmarks steht abermals ein Dezennium. Ungeahnter Weise hatte Goldmark das Reich der Sage verlassen und den Boden behaglichen Kleinbürgertums betreten; Dickens' gemütreiche Erzählung „Das Heimchen am Herd" lieferte den Stoff, der sich in den Händen A. M. Willners zu einem wirksamen Opernbuch gestaltete. Goldmark hatte für dieses musikalische Genrebild ganz andere, zartere Tonfarben auf der Palette, die an und für sich alle äußerlich packenden Massenwirkungen, alle starken dynamischen Operneffekte ausschlossen. Aber unser Meister lieferte hier den Beweis, daß er auch leisere Schwingungen der Menschenseele zum Ausdruck zu bringen vermochte, und errang mit dem „Heimchen", das 1896 ebenfalls an der Wiener Hofoper mit den Solistinnen Renard und Abendroth und den Herren Ritter, Schrödter und Reichenberg zum erstenmal gegeben wurde, einen zwar nicht zündenden, dafür aber tiefgehenden, nachhaltigen Erfolg.

Inzwischen hatte er auch auf dem Gebiete der selbständigen Instrumentalmusik wieder neue Früchte gepflückt: die symphonische Dichtung „Sappho", ein zweites Scherzo in A-dur für Orchester, eine zweite Suite für Klavier und Violine, das Klaviertrio in e-moll und Tänze für das Pianoforte zu vier Händen. Nach der Vollendung des „Heimchen" entstanden ebenfalls wieder einige kürzere Werke, wie die Ouvertüre „In Italien", das bisher noch ungedruckte Orchesterstück „Zrinyi", ein Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung, auch Lieder und Chöre, darunter der wirksame a cappella-Gesang „Wer sich die Musik erkiest".

Die Entwickelungsgeschichte des musikalischen Dramas liefert mehr als nur einen Beweis, welchen Einfluß die einer Oper zugrunde liegende Dichtung auf deren Lebensfähigkeit nimmt. Auch dann, wenn wir die Werke der bedeutendsten älteren dramatischen Tonsetzer betrachten, fallen uns merkwürdige und oft warnende Beispiele ins Auge. Selbst Mozarts Genius konnte den Dämon der Langeweile aus dem Libretto von „Cosi fan tutte" nicht vertreiben, und Webers prachtvolle Musik ging mit dem abgeschmackten Textbuch der „Euryanthe" eine künstlerische Mesalliance ein, an der wir eigentlich doch mit bestem Willen keine Freude haben können. Auch Goldmark hat in dieser Beziehung einmal einen Fehlgriff getan, obgleich daran nicht das Buch an sich, sondern der darin behandelte Stoff im allgemeinen Schuld trug. Mit seiner vierten Oper „Die Kriegsgefangene" führte er uns in die grauen Zeiten Homers zurück; sie behandelt eine, allerdings wirksame Episode aus dem Trojanischen Kriege. Auch dieses Werk ist reich an musikalischer Charakteristik, an gewaltigen Momenten; aber die auftretenden Personen erregen unser Interesse nicht mehr in genügendem Maße. So kommt es, daß diese, 1900 erschienene Oper bei ihrer hauptsächlich von Frl. Renard und den Herren Reichenberg und Hesch getragenen ersten Wiener Aufführung zwar einen ehrenden Beifall, aber trotzdem in der Bühnenwelt keinen festen Boden fand.

Die Schaffenslust unseres Tondichters erlitt dadurch keine Einbuße. Die plastischen, sympathischen Gestalten aus Goethes „Götz von Berlichingen" beschäftigten jetzt seine Phantasie; er wußte die geeignetsten Szenen des Dramas mit kluger Hand auszuwählen und zu einem bühnengerechten Ganzen zusammenzufügen. Das Werk — das fünfte dieser Art, das uns Goldmark geschenkt hat — erzielte überall, wo es über die Bretter ging, einen starken, durchgreifenden Erfolg. Um so mehr mußte es befremden, daß sich die Wiener Hofoper bis jetzt nicht damit befaßte und den ausländischen Bühnen diese Triumphe teilnahmslos überließ. Die Magyaren, die den zwar innerhalb ihrer Landesgrenzen geborenen, aber in Wort- und Tonsprache kerndeutschen Tondichter mit Stolz zu den Ihrigen zählen, nahmen die Szenen aus „Götz" mit offenen Armen

auf und brachten eine glänzende Erstaufführung des Werkes — selbstverständlich in ungarischer Übersetzung — 1903 in der Königlichen Oper in Budapest zustande. Frankfurt a. Main folgte bald mit der ersten deutschen Aufführung nach, und andere größere Bühnen schlossen sich an, so daß der Meister die passive Haltung, die das erste Institut der österreichischen Monarchie dem neuen Werke gegenüber einnahm, leicht verschmerzen konnte.

Goldmarks jüngste Oper hingegen, das „Wintermärchen", erlebte im vergangenen Winter ihre erste Aufführung auf der Wiener Hofbühne. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme, und alles staunte über die Frische und Kraft, die sich in der Tonsprache des nun Achtundsiebzigjährigen geltend macht. Daß der Erfolg kein vorübergehender war, wird durch die Tatsache bekräftigt, daß sich die Oper nun schon seit Monaten im Repertoire erhält und andauernde Zugkraft ausübt. Nicht genug: man erzählt sich, Goldmark hätte, durch die Aufnahme seines „Wintermärchen" angeregt, bereits die Skizzen zu einem neuen dramatischen Werke fertig im Pulte liegen.

Seit seinem schon in der Jugend erfolgten Eintritt in das Privatleben ist das Dasein unseres Meisters in jener Gleichmäßigkeit verflossen, die der schöpferischen Tätigkeit jedes Künstlers am förderlichsten ist. Goldmark genießt im Hause seiner Tochter die Behaglichkeit des Familienlebens. Er bringt nur die strengen Wintermonate in Wien zu; den größeren Teil des Jahres verlebt er in Gmunden, an dem Ufer des malerischen Traunsees, wo er seit siebenunddreißig Jahren dieselben zwei Zimmer eines einfachen Landhauses bewohnt. Der sogenannten großen Welt und den Salons, die man nur gar zu gern mit seiner Persönlichkeit verzieren möchte, bleibt der Meister wohlweislich fern; dafür bringt er gern so manchen Abend im engeren Kreise von treu ergebenen Freunden oder Berufsgenossen zu. An äußeren Ehrungen fehlt es ihm natürlicherweise nicht: der österreichische Kaiser hat ihm den Leopoldsorden, eine der höchsten Auszeichnungen für Personen des Zivilstandes, verliehen. Unser Tondichter ist gar selten mit diesem vielbegehrten Kreuzchen im Knopfloch zu sehen. Er trägt aber, wie Julius von Braunschweig in Grillparzers „Bruderzwist", unterhalb des Kleides, „dort, wo der Herzschlag wärmt", jenen geheimnisvollen Orden, den nur der König aller Könige verleiht.

II. Goldmark in seinen Werken

Schon in früheren Jahren ist die Sage von der Königin Saba's wiederholt zu Operndichtungen benutzt worden. Der französische Tonsetzer

Elwart hat ein solches Libretto in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts komponiert, und Gounod hat eine „Reine de Saba", zu der ihm Barbier und Carré das Buch lieferten, in Paris zur Aufführung gebracht. Beide Werke sind vergessen; erst Goldmark scheint, von Mosenthal unterstützt, dem an und für sich rein epischen Stoffe dramatisches Leben eingeflößt zu haben. Wenn seine „Saba" eine mehr als dreißigjährige Prüfungszeit sieghaft überdauert hat und auch gegenwärtig zum ständigen Spielplan jedes größeren Operninstituts gehört, so liegt die Ursache davon nicht nur in dem glücklich erdachten Aufbau des Werkes, sondern noch weit mehr in der charakteristischen und fesselnden Tonsprache, deren sich hier Goldmark bedient hat. Sowohl die Singstimme als auch das reichbedachte Orchester machen von den Wirkungen moderner Melodik und Harmonik ausgiebigsten Gebrauch; dennoch führt uns die Musik in die orientalische Märchenwelt, zugleich aber in die Blütezeit des israelitischen Reiches zurück, und insbesondere sind es die in richtiger Art verwendeten rituellen Massengesänge, die der Oper ein nationales Gepräge und damit auch besondere Eigenart verleihen. Die Singstimme bewegt sich überall dort, wo sie nicht durch das rasche Fortschreiten der Handlung zu rezitierender Deklamation gezwungen ist, in breiten melodiereichen Linien; sie verschmäht es nicht, an geeigneter Stelle auch dem bel canto und sogar der geschmackvollen Verzierung Rechte einzuräumen. Im Gegensatze zu den Bayreuther Dogmen läßt Goldmark auch hie und da zwei oder mehr Solostimmen vereint erklingen oder stellt in Ensemblesätzen die Einzelstimmen dem Chor wirkungsvoll gegenüber. Von besonderer Bedeutung sind die zahlreichen in sich abgeschlossenen Tonstücke; wir nennen gleich den ersten Wechselgesang Sulamith's mit dem Frauenchor und die fesselnde Erzählung Assad's, ferner den durch rhythmische Gegensätze und charakteristische Motive ausgezeichneten Einzugsmarsch der Königin und die sich anschließenden Ensemblesätze des ersten Aktes. Am Beginn des zweiten Aktes, in der nächtlichen Stille des Zypressenhains, bringt die Königin ihre leidenschaftlichen Empfindungen in einem breit ausgeführten musikalischen Monologe zu beredtem Ausdruck; die Dienerin Astaroth läßt einen melodisch seltsamen, die Stimmung höchst anspannenden Lockruf a cappella erklingen, und, diesem folgend, tritt der träumerische Assad mit der herrlichen C-dur Kantilene „Magische Töne, berauschender Duft" aus dem Gesträuch hervor. Beinahe unmittelbar schließt sich der von Verlangen glühende Gesang der Königin an, und die Szene steigert sich zu einem, größtenteils im unisono tönenden, kurzen, dadurch aber um so effektvolleren Duett. In der darauffolgenden Tempelszene behält naturgemäß der Chor die Oberhand; nur Salomon spricht in einer freundlichen Kantilene ermutigend zu dem unglücklichen Assad.

Einen gewaltigen Moment bringt uns die Enthüllung des Allerheiligsten; in ein langes, auf H dahinschwirrendes Fortissimo der Geigen tönt aus dem Hintergrunde, wie in ringender Qual, das B der Posaunen; das im hellen E-dur aufjauchzende Alleluja des Chors bringt jubelnde Erlösung. Das darauffolgende Finale, die Verfluchung Assads, ist in bezug auf dramatische und dynamische Wirkung der Höhepunkt der Oper. Am Beginn des dritten Aktes entwickelt das Orchester in einer formvollendeten Balletmusik seine ganze Farbenpracht; ein üppiges Bacchanale des Chors schließt die Szene ab. Mit dem ihr folgenden Zwiegesang der Königin und Salomons kommen die Solostimmen zu neuer Geltung, und die Fürbitte der schwergekränkten Sulamith greift uns tief ins Herz. Noch einmal, im letzten Aufzuge, äußert der Tonsetzer seine melodische Vollkraft; die Abschiedsszene zwischen der Königin und Assad gehört zu den wertvollsten, für die Sänger lohnendsten Partieen des Werkes. Nun stellt uns noch das Orchester die Schrecknisse des Samums in packender Weise dar; der Sturm legt sich; aus dem nahen Asyl der heiligen Jungfrauen schallt tröstlich ein Chor herüber, während Sulamith in einem kurzen, ergreifenden Wechselgesang den sterbenden Assad noch einmal an das treue Herz drückt.

Als die „Saba“ ihren Triumphzug über die Opernbühnen gemacht hatte, sandte Felix Dahn eine Textdichtung „Der Fremdling“ an unseren Komponisten. Dieser fühlte sich anfangs von dem Buche mächtig angezogen, kam aber nach Vollendung des ersten Aktes zur Überzeugung, daß es damit „doch nicht weiter ginge“, und überließ die Dichtung dem Sänger Heinrich Vogl, der sie auch zu Ende vertont und in München zur Aufführung gebracht hat.

Den der Artussage entnommenen Stoff zu „Merlin“ sollte ursprünglich ebenfalls Mosenthal einer textlichen Bearbeitung unterziehen. Goldmark vermochte sich aber den von diesem gemachten Vorschlägen nicht anzuschließen und wandte sich daher an den Schriftsteller Siegfried Lipiner, dem es gelang, den Wünschen des Tonsetzers in besserer Form gerecht zu werden. Unter allen Bühnenwerken Goldmarks steht „Merlin“ noch am meisten unter dem Einflusse Wagners. Schon das Vorspiel läßt Nibelungentöne erklingen, und die breit ausgeführten deklamatorischen Stellen der Oper haben mitunter ein stark Wagnersches Gepräge. Hingegen ist Goldmark überall dort, wo der eigentliche Gesang in seine Rechte tritt, seiner eigenen Ausdrucksweise völlig treu geblieben. Denken wir zunächst an den Lobgesang Merlins, an Vivianes leidenschaftliche Kantilene im ersten Aufzuge; dann an die schöne Stelle „Mein Heiligtum, o Stätte sel'ger Ruh'“ und an die inbrünstige Liebesszene Merlins und Vivianes im zweiten Akte. Ganz besonders reich ist der Chor bedacht; mit ihm erzielt der Tondichter ebenso neue wie mächtige Wirkungen, und auch dem Orchester ist Gelegenheit

geboten, ein eigenes Wort zu sprechen, wie u. a. im Tanz der Irrlichter, bei der Erscheinung der Fee Morgana, bei dem Aufmarsch der Krieger und vor allem in dem zauberisch klingenden Geisterreigen. Von erschütternder Innigkeit ist die Schlußszene der Oper, der Tod der Liebenden und die damit erreichte Erlösung Merlins.

Wie schon oben erwähnt, führt uns das „Heimchen am Herd" in eine ganz andere Empfindungswelt und damit auch in ein völlig anderes Reich der Töne. Das gewichtige, durch schwere Orchestermassen illustrierte Rezitativ macht einem leichtflüssigen Parlando Platz, das stellenweise der instrumentalen Unterstützung ganz entbehren kann. Die Solostimmen bewegen sich in feineren melodischen Konturen; nur dort, wo ein bestimmter Anlaß vorhanden ist, wie z. B. bei der gemütvollen Erzählung Edward's „Die Ferne winkt", geht der Komponist ins Breite. Selten, aber um so willkommener, vereinigen sich die Solisten zum Ensemble; da ist wohl das freundliche Quintett „Mein Herz erbebt" zunächst zu nennen. Goldmark hat im „Heimchen" auch drastische und humoristische Töne anzuschlagen gewußt und mit dem protzigen Tackleton eine originelle Charakterfigur hingestellt. Das Orchester übt mit dem in sich abgeschlossenen prächtigen Vorspiel zum dritten Akte unfehlbaren Effekt aus.

Auch in der „Kriegsgefangenen" finden wir ein Instrumentalstück von besonderer Bedeutung: die Einleitung zum zweiten Akte. Die Massen des Chores kommen bei dieser Oper, deren Inhalt gemäß, zu weitgehender Verwendung, wovon schon die zu Anfang stehende Bestattungsfeier Zeugnis gibt. Im übrigen konzentriert sich das Interesse des Zuhörers auf die beiden Hauptfiguren: auf den in ganzer Heldengröße erscheinenden Achilles und die gefangene Briseïs. Die letzte Szene, in der die Liebesflammen beider gewaltig emporschlagen, und die sich zu einem Zwiegesang hehrster Art steigert, bringt die Oper in glücklichster Weise zum Abschluß.

Die Szenen aus „Götz von Berlichingen" sind das einzige Bühnenwerk Goldmarks, das eine selbständige, äußerst frisch erfundene Ouvertüre hat. Leider kommt es in der Oper selbst nur selten zu einer breiteren Entwickelung der Formen; man beobachtet, wie der Tonsetzer durch die schon an und für sich reiche, hier aber noch in engeren Rahmen gepreßte Handlung unaufhaltsam vorwärts getrieben wird. Darum eilt auch gleich der erste Akt, auf Götzens Burg spielend, in rezitierender Rede und Gegenrede hin und findet erst in dem schönklingenden Oktett „Dein Herz ist rein" einen Ruhepunkt. Nicht viel anders ist dies in der szenisch sehr lebendigen Rathaus-Szene und in den sich anschließenden Auftritten am Hofe zu Bamberg. Erst im dritten Akte, in dem die dämonische Gestalt der Adelheid in den Vordergrund tritt, und stärkere Akzente der Leidenschaft zur Anwendung kommen — wie z. B. in der großen Szene mit

dem zu Buhlschaft und Verbrechen verleiteten Franz — gewinnen die Solopartieen an Bedeutung. Im vierten Akte, der uns mitten in den Tumult des Bauernkrieges stellt, herrscht, wie begreiflich, der Männerchor. Der Tonsetzer hat hier die Zersplitterung der Singstimmen wohlweislich vermieden und hält sie straff im Quartettsatze fest, mit dem er die stärksten Effekte erzielt. Die Szenen steigern sich lebhaft und schließen mit einer tollen Orgie ab. Höchst stimmungsvoll wird der letzte Akt durch das nächtliche Walten des heimlichen Gerichts eingeleitet; ein Zwischenvorhang fällt, das in grellsten Tonfarben aufleuchtende Orchester bereitet die letzte Szene vor: die Ermordung Adelheids durch den Femrichter. Hier äußert sich noch einmal Goldmarks Vollkraft und widmet der dramatischen Sängerin ein wahres Pracht- und Paradestück. Bedenklich ist es nur, daß damit das Interesse des Zuhörers erschöpft wird, und daß die Hauptfigur Götzens nur noch in einem lebenden Bilde erscheint, während das Orchester mit einem kurzen Nachspiel die Oper abschließt.

Dem „Wintermärchen“ liegt ein Textbuch zugrunde, das Willner mit viel Geschicklichkeit nach Shakespeare's Drama verfaßt hat. Goldmark hat es mit einer ebenso wertvollen als leicht eingänglichen Musik ausgestattet; die Singstimmen sind in ihre vollen musikalischen Rechte eingesetzt und bewegen sich häufig in prächtigen Kantilenen, ohne dabei den dramatischen Stil irgendwie außer acht zu lassen; eine bedeutsame Rolle spielt auch der Chor, der überall belebend eingreift. Im ersten Akte kommt die auflodernde Eifersucht des Königs zu mächtigem Ausdruck; nicht minder ergreift uns die Darstellung von Hermiones inniger Mutterliebe. Der zweite Akt wird mit einem brillanten Vorspiel eingeleitet; dann senkt sich ein Wolkenvorhang herab; die Zeit erscheint als allegorische Figur und läßt in einem Melodram sechzehn Jahre an uns vorübergleiten. Die folgenden Akte spielen sich verhältnismäßig rasch ab. Der Schluß, Leontes' Wiedervereinigung mit der schwer gekränkten Hermione, ist von erschütternder Wirkung, und die Musik schwingt sich dabei noch einmal zu voller Höhe empor.

Wir wollen nun der selbständigen Tonsprache des Meisters, wie sie insbesondere in seinen Instrumentalwerken zur Geltung gelangt, noch einige Worte widmen. Sie ist selten eine rein subjektive und erweist sich überall dort am wirksamsten, wo sie äußere Stimmungen und Empfindungen zur Darstellung bringt. Goldmark erscheint daher auch in seiner absoluten Musik weit mehr als Epiker denn als Lyriker, und diese Charakteristik äußert sich auch in seiner ganzen Ausdrucksweise. Wir begegnen überall einer eigenartigen, kräftigen Harmonik von oft weitgehender Kühnheit. (Man denke an die beiden an einander prallenden Nebenseptimenakkorde am

Anfang der „Penthesilea"-Ouvertüre!). Obwohl der Meister auch von den Reizen der Modulation ausgiebig Gebrauch macht, hält er doch an dem Prinzip der Toneinheit fest und verfällt niemals in jenes unlogische Hin- und Herschwanken, das uns in der modernen Sezessionsmusik nur allzuoft begegnet, und das in uns ein an die Seekrankheit mahnendes Wehgefühl hervorruft. Ganz eigentümlich ist bei Goldmark die Behandlung des freieren Stimmenwesens. Bei seinem Kontrapunkt mögen sich Theoretiker strengen Stils erschreckt bekreuzigen, aber er hat Pulsschlag und Kraft; von einer mühsam ausgeklügelten Stimmenverwebung, die sich auf dem Papiere imponierend ausnimmt, bei lebendiger Vertonung aber entweder unverständlich oder kakophonisch wird, finden wir in Goldmarks Partituren nichts. In formeller Hinsicht stellt er sich fest auf den Boden der Klassiker und Romantiker; wir finden überall abgerundete Allegrosätze und in den langsameren Stücken herrscht die leichtfaßliche Liedform. In seinen Ouvertüren bewegt er sich freier, geht aber doch nie ins Schrankenlose. Goldmarks bedeutendstes Orchesterwerk ist, neben der schon früher besprochenen „Sakuntala"-Ouvertüre, zweifellos die Symphonie „Ländliche Hochzeit". Brahms äußerte sich über das Werk: „es wäre direkt aus dem Haupte der Minerva entsprungen". Schon der erste, in freier Variationenform geschriebene Festmarsch ist reich an interessanten Gegensätzen; das schöne „Brautlied" und die entzückende „Serenade" fesseln uns nicht minder, und der übermütige „Tanz" erhält die Spannung des Hörers ungeschwächt bis zum Schlusse. Am mächtigsten wirkt aber die poetische Szene „Im Garten" durch ihre bezaubernde Melodik und den die stärksten Akzente der Leidenschaft schildernden Mittelsatz. Neben der „Ländlichen Hochzeit" nimmt sich die zweite Es-dur Symphonie nur bescheiden aus, und wir sehen an diesem Beispiel recht deutlich, wie weit Goldmarks schildernde Kraft seine rein lyrische übertrifft. Wenn wir die Instrumentalwerke mit Orchester ins Auge fassen, dürfen wir das erste Violinkonzert (a-moll) nicht übergehen; es strotzt von edelster thematischer und melodischer Erfindung, gibt zwar dem Solisten manch harte Nuß zu knacken, sichert ihm aber bei entsprechender Ausführung rauschende Erfolge. Die beiden Scherzi für Orchester gehen wohl allzusehr auf äußeren Effekt los, aber sie verfehlen ihn auch nicht und werden deshalb in den Konzertprogrammen stets als willkommene Intermezzi erscheinen.

Unter den Kammermusikwerken Goldmarks stehen die erste Suite für Klavier und Violine und das höchst gelungene Klavierquintett in B-dur obenan. In beiden Werken ist der Stil völlig selbständig und unbeeinflußt; die Suite führt uns ganz den jungen, temperamentvollen Meister entgegen, dem schon die schmerzerfüllte Sulamith und die sinnlich heiße Königin unbewußt im Kopfe spuken. Das Quintett bietet einem Pianisten Ge-

legenheit, alle Vorzüge in helles Licht zu stellen und, wenn sich auch dieses Werk vom Anfang bis zum Schlusse ganz auf der Höhe erhält und wenn auch der brillante erste Satz am meisten zündet, so geben wir doch dem Adagio den Preis; es ist wohl das empfindungsvollste und reichstklingende Tonstück, das Goldmark auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat.

AUS MEINEN ERINNERUNGEN UND BEGEGNUNGEN

von Carl Goldmark-Wien

Mit Anton Rubinstein

Ich lernte ihn früh kennen und traf mit ihm zusammen, so oft er nach Wien kam, was ja häufig der Fall war.

Im Sommer 1860 mietete er in der Nähe Wiens, in Neuwaldegg, eine Villa und arbeitete fleißig an seiner Oper: „Kinder der Heide".

Eines Tages fuhr ich mit zwei Freunden — Geige und Violoncell —, mein neues B-dur Trio im Gewande, zu ihm hinaus. Rubinstein spielte es mit den beiden, und sein einziges Urteil war: „Spielen Sie fleißig Mozart!"

Nach dem Mittagessen (es war bescheiden, die Gärtnerin besorgte es) nahmen wir den Kaffee im Garten. Wir sprachen unter anderm von den Beethovenschen Symphonieen, von dem ungewöhnlichen, in neueren Symphonieen so seltenen Humor der „Achten". Da erklang plötzlich im Nachbargarten ein Leierkasten, der gerade das Motiv des letzten Satzes dieser Symphonie, aber im $^{3}/_{4}$-Takt, als Walzer, spielte. Der Zufall war belustigend, und wir lachten.

Es wurde Abend, und wir kehrten ins Klavierzimmer zurück.

Rubinstein setzte sich ans Klavier und phantasierte eine Weile planlos. Da nimmt er mit einem Male das ebengehörte Walzermotiv des Leierkastens, der achten Symphonie auf und variiert es in mannigfacher Weise, kontrapunktiert es im Basse, bringt es als Kanon, als vierstimmige Fuge in einfacher Durchführung, dann wieder in zarte Liedform aufgelöst, einmal in Beethovenscher Urform, dann als flotten Wiener Walzer mit eigenartigen Harmonieen, um dann endlich ganze Kaskaden glänzender Passagen, wahre Sturmfluten über das immer festgehaltene Thema hinstürzen zu lassen. Es war herrlich! Ich hatte eine solche Improvisation nie gehört, eine Kunst, die ja leider gänzlich verloren gegangen ist.

Und wie spielte er! Wer nicht die d-moll Sonate oder die erschütternde Orpheusklage (zweiten Satz) des G-dur Konzertes Beethovens

von ihm gehört hat — hat nie Klavierspielen gehört. Noch lebt die Erinnerung in tausend Herzen. Und, ach, wie lange wird es dauern — und auch diese ist erloschen.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß einige unserer großen Musiker den grand Seigneur so im Leibe hatten, daß er sich in ihrer ganzen Lebensführung bemerkbar machte. Hierzu gehörten Richard Wagner, Liszt und Anton Rubinstein. Brahms (der ja ein hübsches Vermögen hinterließ) hatte gleich Beethoven die denkbar einfachste Lebensweise. Wagners Bedürfnis nach vornehmer, behaglicher Umgebung ist bekannt.

In diesem Punkte ist für Liszt folgende kleine heitere Episode oder Anekdote charakteristisch.

Auf einer Konzerttournee spielte er auch in einer kleinen Stadt, der Saal war kaum ein Drittel gefüllt. Die Leute sind dort oft weniger neugierig. Liszt, in bester Laune, spielt wie ein Gott; das anwesende Drittel applaudiert wie rasend. Am Schlusse tritt Liszt vor und sagt zu dem anwesenden Segment: „Darf ich mir erlauben, das verehrte Publikum zum Souper einzuladen?"

Auch Rubinstein hatte wie gesagt diesen Teufel im Leibe. Während seiner Anwesenheit in Wien als Direktor der Gesellschaftskonzerte hatte er jede Woche einmal ein Rout mit glänzendem Büfett bei sich. (Wie ich hörte, zahlte er hierfür am Schlusse der Saison 4000 fl. an die erste Delikatessenhandlung Wiens — mehr als sein Gehalt.) An einem solchen Abend spielte er seine Variationen für zwei Klaviere mit Liszt. Es war ein eigentümlich schöner Anblick, die beiden größten Pianisten des Jahrhunderts am Klavier beisammenzusehen und zu hören; das dürfte sich kaum oft wiederholt haben. — Liszt vergötterte er.

Leider umdüsterte sich sein sonst so neidloses Gemüt in seinen letzten Lebensjahren mehr und mehr; ja, er wurde außerordentlich verbittert gegen die Zeit und alle Welt. Er fühlte sich als Komponist vernachlässigt. Abgesehen von Richard Wagner, dessen Kunstrichtung seinem Wesen fremd gegenüberstand, hatte er auch einen verbissenen Groll gegen das glänzend aufsteigende Gestirn Brahms. — Zur Gründung des jetzigen Tonkünstlervereins in Wien war eine stattliche Zahl hervorragender Musiker in den Restaurationssaal des Musikvereins geladen. Liszt, Rubinstein, Brahms waren anwesend und saßen beim Souper nahe beisammen. Da ließ einer das Wort fallen: „Das Triumvirat". Rubinstein sagte, auf Liszt deutend: „Cäsar", auf sich zeigend: „Brutus", und dann auf Brahms weisend: „Lepidus".

Später trafen wir uns eines Abends bei Professor Julius Epstein.

Nach dem Souper gingen wir rauchend ins Klavierzimmer. Auf dem Piano lagen unter anderen Werke von Richard Wagner und Brahms. Beim Anblick dieser Werke erwachte sein Unmut, und er ließ sich in der heftigsten Weise gegen beide aus — gegen Wagner sowohl wie gegen Brahms. Ich erwiderte ihm: „Sie sind ungerecht, Sie kennen beide nicht. Es ist die Eigenart stark ausgeprägter Naturen, daß sie die anderen nicht erkennen, wie mit Scheuleder vor den Augen nur ihren eigenen Weg gehen, nur ihr eigenes Ideal sehen, aber nicht, was um sie vorgeht.“ „Ach was,“ sagte er zornig, „Sie sind auch so einer; ich weiß, Sie sind als Komponist viel berühmter als ich (‚Saba‘ und ‚Ländliche Hochzeit‘ machten gerade die Runde), aber bis Sie ein Werk schreiben, schreib' ich hundert.“ Wir lachten alle über dies naive Geständnis, an das er selber — und mit Recht — nicht glaubte. Ich umarmte ihn und sagte: „Rubinstein, Sie sind ein großes Kind“ — aber er war in Wahrheit ein großer, edler Mensch.

Mit Peter Cornelius

Im Jahre 1861 (oder 1862) gab ich in Wien ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Das war um diese Zeit der einzige Weg — wenigstens für Unbekannte — wollte man in die Öffentlichkeit. Heute hat der nur einigermaßen begabte Jünger keine Sorge, auch gehört zu werden. Ja, selbst die sonst so schwerhörigen Theaterleiter nehmen jede nur halbwegs mögliche Oper (oder auch unmögliche), wenn sie nur die „Uraufführung“ haben können. Das war dazumal anders. Das Publikum war skeptisch, es wollte mühelos genießen und keine Rätsel auflösen; allem Neuen kam man mit Mißtrauen entgegen, und neue Werke, kam doch eins, hatten immer einen schweren Stand.

Brahms erzählte mir einmal, daß nach einer seiner Serenaden, die in Leipzig durchfiel, die Mozartsche g-moll Symphonie mit Jubel aufgenommen wurde.

Bald darauf kommt Rubinstein mit seiner „Ozean-Symphonie“, die ebenfalls durchfiel, worauf abermals die Mozartsche g-moll Symphonie bejubelt wurde. Da fragt Rubinstein den Konzertmeister David: „Ist das hier in Leipzig schon statutarisch, daß nach einem mutmaßlichen Durchfall immer Mozarts g-moll Symphonie gespielt wird?“

Ein klassisches Beispiel für die Schwierigkeit der Aufführung von Novitäten um diese Zeit ist folgendes. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien schrieb einen Preis aus für die beste Symphonie. Der Preis hierfür war — die Aufführung in einem ihrer Konzerte. Voilà tout. Den Preis erhielt Joachim Raff — er wurde aufgeführt.

Ich gab also mein Konzert, führte unter anderem auch ein Streichquartett auf, und dieses sollte mir nicht bloß den Erfolg im Publikum, sondern auch die Freundschaft von Peter Cornelius bringen.

Einen Tag nach diesem Konzert fand ich die Visitenkarten von Peter Cornelius, Karl Taussig und vom Grafen Laurencin, dem Musikreferenten der „N. Zeitschrift für Musik" (Brendel), auf meinem Tische liegen. Cornelius hatte sich bekanntlich nach seinem Mißgeschick in Weimar nach Wien geflüchtet. Am folgenden Tage suchte ich ihn auf. Er bewohnte ein bescheidenes Zimmer mit ebenso bescheidenem alten Klavier in der Vorstadt: „Unter den Weißgärbern".

Er empfing mich mit den Worten: „Ihr Quartett, das ich vorgestern hörte, hat mir den Wunsch, Sie kennen zu lernen, nahegelegt." Und wer konnte Peter Cornelius nahekommen, ohne ihn sogleich zu lieben! Sein kindlich naives und doch so tiefes Gemüt, sein treues, warmherziges, offenes Wesen, sein hochgebildeter, geklärter Geist mußten jeden sofort gefangennehmen. Er erkannte in mir einen Jünger der neuen Zeit, wir waren hierin gleicher Gesinnung und schlossen uns enger zusammen — er trug mir später das „Du" an.

Cornelius schrieb damals schon an seinem „Cid". Ich kam oft zu ihm, wir tranken schwarzen Kaffee, und bei der Zigarre plauderten wir gemütlich über Musik und musikalische Entwickelung und natürlich viel über Richard Wagner; stand er doch schon im Mittelpunkte alles musikalischen Interesses.

Eines Tages lud mich Cornelius schriftlich zu einem wichtigen Ereignis ein. Richard Wagner hatte ihm die Aushängebogen des „Tristan"-Klavierauszuges geschickt. Wir sollen ihn mit Taussig gemeinsam durchnehmen. Der Eindruck dieser „Tristan"-Aufführung wird mir unvergeßlich bleiben. Karl Taussig, der später so Abgeklärte, Herrliche, war damals in seiner Jugendlichkeit noch ein wilder Tastenstürmer, der noch fast Alles mit stets offenem Pedale spielte.

Cornelius sang, aber nicht den Ton richtig, den er singen sollte, sondern deklamierte nur so nebenbei und zog die Phrase von einem falschen Ton zum andern hinauf — hinunter.

Nun denke man den „Tristan" im Jahre 1861! — In der langen Zeit bis heute (1908) haben unsere Ohren vieles an Dissonanzen ertragen gelernt, und „Tristan" erscheint wohl schon so manchem unserer Jüngeren als überwunden. Aber damals war Mendelssohn noch der Moderne, der Herrschende.

Nun, Taussig an dem alten, verstimmten Clavicembalo mit offenem Pedale vom Blatt spielend, ebenso das immerwährende Miauen von Cornelius — Gesang konnte man's nicht nennen — und „Tristan", mit

seiner reichen, gänzlich neuen und kühnen Harmonik! — es war zum Steinerweichen. Nach dem ersten Akt stand ich auf und sagte: „Hört einmal, alle heilige Weihen, Tristan und Richard Wagner in Ehren — aber das halte ich einfach nicht aus, mein Kopf ist voll zum Platzen.“ Die anderen mochten stillschweigend gleicher Meinung sein — das Klavier wurde geschlossen. Später erzählte mir Cornelius, er habe Wagner auch sein Bedenken geäußert, ob er (Wagner) nicht doch in diesem Werke zu weit gegangen sei; worauf ihm Wagner antwortete: „Du bist ein Esel.“

Bald nach meinem Konzerte hatte Cornelius mich gebeten, ihm das obenerwähnte Quartett zur Durchsicht zu leihen. Nach Wochen blätterte ich, als er auf Augenblicke das Zimmer verließ, in seinem dicken Manuskriptbuch, das auf dem Klavier lag. Und was erblickte ich? — Den ersten Satz eben dieses Quartettes, von seiner Hand eingeschrieben. Ich war gerührt und erfreut von dieser seltenen künstlerischen Zustimmung und stillen Anerkennung.

Als ich das Stück von ihm zurückverlangte, sagte er mir, er habe es dem Grafen Laurenzin gegeben, der darüber schreiben wolle, was auch geschah. Als ich es auch von diesem zurückverlangte, fand sich das Stück nicht, trotz allen Suchens, trotz meiner wiederholten Bitten — das Stück fand sich nicht.

Da ging ich selber einmal zu ihm und bat, doch einmal gründlich nachzusehen; ich hatte keine Abschrift — er hatte es niemandem geliehen, es müsse sich finden. Während nun Laurenzin in seinen Noten kramte, die Kasten ausleerte, nahm ich aus Langeweile ein Notenheft vom Klavierstuhl — es war mein Quartett — er benutzte es als Unterlage und saß die ganze Zeit darauf, ohne es zu wissen.

Cornelius verließ bald darauf Wien — ich sollte ihn nie wiedersehen.

„Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch (symphonisch) auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten; also, sozusagen an der Pforte, die in die ‚andere Welt' hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen . . ."

Gustav Mahler

Direktionswechsel in der Wiener Hofoper. Weingartner ist gekommen, Mahler gegangen. Mehr als zehn Jahre lang hat er ausgehalten und zu zeigen versucht, wie dem unkünstlerischen Grundwesen des allabendlich spielenden Theaters künstlerisch beizukommen sei und wie dem Opernalltag hohe Kunstfeste abgerungen zu werden vermögen. Aber vielleicht hätte die doppelte Zeit den Wienern nicht genügt, ihn auszuhalten, dessen ganze Art allen wienerischen Grundinstinkten fremd und feindlich ist. In anderen Fällen liebt man es hier, über solch unbequeme Menschen einfach nach kürzester Frist zur Tagesordnung überzugehen: durch Totschweigen oder Totwitzeln. Aber Mahler war auf solche Weise nicht zu „erledigen". Er hat Freunden und Gegnern nie Zeit gelassen, sich über ihn zu beruhigen, weil er selbst sich niemals beschwichtigen ließ. Selbst beim scheinbar Vollkommenen nicht: man denke an die Mozartaufführungen aus seiner ersten Wiener Zeit und an die des Vorjahres; was damals in seiner „geistreichen Heiterkeit" das Entzücken der Kenner war, hat sich in den letzten zyklischen Mozartdarbietungen in einer Weise entmaterialisiert, vergeistigt und zu sublimer Freudenkunst gehoben, daß man vor einem bisher Unbegreiflichen stand. Um ihn ist eine Atmosphäre von stärkstem geistigen Sauerstoffgehalt. Alles voll herrlicher Unrast, voll immerwährender Produktivität auch im Kleinsten. Höchster künstlerischer Manometerstand. Ein fortwährendes Selbstverbrennen, ohne sich zu verbrauchen, — im Gegenteil: ein Naturell, dem die schöpferische Anspannung aller Kräfte nicht nur lebenspendend,

sondern lebenerneuernd ist, das nur in Explosionen von Kampf und Arbeit atmen kann, das sein Gestern ruhig auf dem Altar eines besseren Heute opfert und für das Morgen immer ein gleiches zu tun bereit ist. Ein ewiges „Problem", das ein gemächliches „mit ihm fertig werden" in herrischer und heiterer Unbekümmertheit verwehrt. Vielleicht ist das die Ursache des ungeheuren Hasses gegen ihn: der Zwang immerwährenden Umlernenmüssens, die Unmöglichkeit eines sich Abfindenkönnens, die freie und große Art eines unerbittlichen Musikers, der in seiner Kunsterfüllung nur die Gesetze seiner Kunst und niemals solche menschlicher „Beziehungen" kennt.

Zehn Jahre lang ist diese ungeberdig fesselnde, aufreizend leuchtkräftige Persönlichkeit der Mittelpunkt des Wiener künstlerischen Lebens gewesen und hat ihm seinen Stempel aufgebrannt. Und jetzt, im Augenblick des Scheidens, ist Mahlers Wirkung auf die Menschen noch immer die gleiche, aufrührerische und unwiderstehliche und durchaus extreme. Alles, was von ihm kommt, wirkt wie ein Ereignis. Die meisten wehren sich. Wollen seiner Kraft nicht unterliegen. Meinen ängstlich, ihr schwächliches Naturell müsse seiner furchtbaren Energie rettungslos verfallen und schlagen blind um sich, ohne je sein Wesentliches zu treffen. Andere — und es hat sich gelegentlich seiner Demission gezeigt, daß es die besten Geister dieser Stadt sind — haben sich ihm völlig gefangen gegeben. Ihnen ist sein Werk und seine Individualität so sehr zum Erlebnis geworden, daß sie die bloß vernünftigen Einwände der — nicht immer durchaus mittelmäßigen — Gegner gar nicht begreifen.

Für solches Erlebnis durch Darstellung zu danken, ist das schönste Recht nachschaffender Kritik. Man mag ihr immerhin Subjektivität vorwerfen, aber ich bekenne, daß ich schon lange die sogenannte „Objektivität" der Kritik für Talentlosigkeit oder Heuchelei halte. Man muß deshalb nicht in jedes Thema, in jede Klangwirkung „seines" Tondichters verliebt sein und mag ruhig preisgeben, was nicht neu, vielleicht auch manches, was nicht ganz persönlich ist. Nur daß es nie auf jene Dinge ankommt, was andere Musiker schon gesagt haben, sondern auf das, was außer „ihm" noch keiner gesagt hat. Was immer nur auf dem Wege subjektiver Empfängnis an der Fülle und Stärke des seelischen Miterlebens erkannt werden kann, niemals durch „objektive" Maßstäbe. Denn es bleibt dabei, Kritik ist: ein Kunstwerk, gesehen durch ein Temperament.

Auf solche Weise möchte ich hier das Kunstwerk Gustav Mahlers „sehen". Es geschieht nicht zum erstenmal, aber sein Wesen ist so reich, daß dem Chronisten jedesmal, wenn er vor dem „Fall Mahler" steht, das Glück veränderter Perspektiven zu teil wird. Ein Fall, der auch heute wieder eintritt, wenn ich von der Warte der letzten Mahlerschen Werke

aus — der siebenten und der achten Symphonie — auf seine bisherigen Schöpfungen zurückblicke. Wenn sich auch deren Wesen und Wert an sich nicht verwandelt hat — vom veränderten Standpunkt aus wird manches zum Präludium, was einst schon Erfüllung schien und manches als unwesentlicher betrachtetes zum wichtigen Baustein in dem Gebäude, das von flüchtigem Stift hier skizziert werden soll. Auf die Gefahr hin, ja in der Hoffnung, ein nächstesmal den Grundriß aufs neue umzeichnen zu müssen.

Nirgends ist Biographisches so wenig angebracht, als beim schöpferischen Musiker. Biographisches in jenem Sinn wenigstens — und ein anderer sollte überhaupt niemals in Betracht kommen —, daß durch die Ereignisse seines künstlerischen Daseins sein Werk erst erklärt wird; daß durch die Beziehung zwischen dem realen Erlebnis und der aus ihm herausgereiften Kunstschöpfung erst das Weltbild durchsichtig wird, das sich dem schaffenden Künstler geoffenbart hat. Aber während jedes Erlebnis des Dichters oder des Bildners sich wieder in reale Zeichen umsetzt, — seien es nun solche des Worts oder der Farbe — beginnt das Reich des Musikers, nach dem schönen, diesen Blättern vorangestellten Wort Mahlers, erst dort, wo das Unaussprechliche zum Ausdruck kommt, wo „die dunklen Empfindungen walten", und es wird ihm also auch nur das in Worten nicht wiederzugebende Erlebnis zum Ton werden. Mehr als jede andere Kunst ist die Musik Symbol. So wie der Gehalt des Bildes armselig wäre, der mit dem bloß malerischen erschöpft werden könnte, und wie beispielsweise Böcklins „Schweigen im Walde" nur dann ganz erfaßt werden kann, wenn hinter den Farben und Linien auch die symbolische Stimmung des Werks empfunden wird, so wird auch kaum ein wertvolles Werk der „absoluten Musik" bloß in seiner melodischen Linienführung und seiner harmonischen Farbe ganz zu begreifen sein. Auch das Werk des Musikers ist — wie jedes echte Kunstwerk — ein Abbild der eigenen Persönlichkeit und als solches ein Stück Autobiographie; aber es ist eine Biographie, die hinter den Ereignissen des Alltagslebens verborgen liegt und die jede Entschleierung verwehrt.

Das gilt für Mahler in stärkstem Maß. Sein Werk ist durchaus Selbstporträt, in jedem Takt und jedem Ton mit dem subjektiven Erleben seines Schöpfers untrennbar verbunden. Aber nicht mit den äußerlichen Daten, die hier als Notizen von bloß lexikalischem Wert in Schlagworten wiedergegeben werden.

Geburtsjahr: 1860. Geburtsort: das deutschböhmische Dorf Kalischt bei Iglau. Wozu gleich zu bemerken ist: Mahler ist frühzeitig nach Wien gekommen, hat hier seine humanistischen und musikalischen Studien vollendet und hat dann, bei seinen Wanderfahrten als Kapellmeister — die ihn von der Kurmusik in Hall angefangen über Kassel, wo er Gesangs-

possen zu dirigieren hatte, und über die Operntheater von Prag, Leipzig, Pest, Hamburg bis ins Wiener Hofopernhaus führten — kaum mehr die Heimat gesehen. Trotzdem wurzelt seine Musik ganz in ihr. Ich sage absichtlich „wurzelt", denn die weit hinaus gestreckten Zweige ihres Baumes sind mit allen Geistigkeiten und Kulturen unserer Zeit beladen. Dabei aber ist sie durchaus österreichisch, ja oft spezifisch böhmisch. Das seltsame Wesen der Mahlerschen Erfindung, der eine volksliedhafte Eingebung nach der andern entströmt und eine solcher Art, daß man diese traurig-schlichten, einfältig-innigen Weisen aus vergessenen Zeiten vertraut zu kennen glaubt und dabei sicher ist, sie nie zuvor gehört zu haben — dieses Wesen hat sicherlich seine Nahrung aus der Musik der böhmischen Landstraße erhalten — die von Mahler wieder eingeführte Es-Klarinette ist auch ein solcher „Landstraßen"-Fund — und aus den Liedern der Mägde und Soldaten, die der vierjährige Knabe zu hunderten zu singen wußte. Ein Einfluß, über den ich an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen Gelegenheit hatte.[1])

Weiter im „Biographischen". Studiengang: Gymnasium, dann gleichzeitig Musik im Wiener Konservatorium und Philosophie an der Universität. Bei aller Abneigung gegen anekdotische Ausschmückung drängt es mich zur Wiedergabe einer überlieferten Geschichte aus jener Zeit des Musikstudiums bei Epstein und Krenn, des Verkehrs mit Bruckner, und des in heiterster Bescheidung, wenn auch ohne Entbehrungen, den gegebenen, etwas kargen Verhältnissen abgerungenen, fröhlich genießenden Kunstjüngertums, — weil mir die Geschichte symptomatisch scheint für Mahlers ungeheure Spannkraft und Energie, für die unerhörte Art seiner Begabung und auch für den schon damals erwachten Neid, den Haß und das Widerstreben der engeren Kollegen, gegen die als unbequem und aufstörend empfundene Eigenart des jungen Künstlers. Es handelte sich um eine vom Konservatorium ausgeschriebene Kompositionskonkurrenz, an der sich Mahler mit einer Symphonie beteiligte, weil er durch den zu erringenden Preis seinen Eltern den Beweis seiner berufenen Künstlerschaft geben wollte. Einen Tag vor Ablauf des Einreichungstermins wird die Symphonie vom Schülerorchester vor der Jury durchgespielt: ein heillos kakophonisches Chaos, eine unkenntliche Mißklangsorgie kommt zutage. Es stellt sich heraus, daß freundliche Mitschüler heimlich in Partitur und Stimmen beliebige entstellende Noten eingefügt hatten, um das Werk des Kollegen zu disqualifizieren. Mahler ist verzweifelt; unmöglich, bis zum nächsten Tag die Partitur wieder herzustellen und neue Stimmen kopieren zu lassen

[1]) Vgl. „Gustav Mahler" von Richard Specht. No. 53 der von Dr. Hans Landsberg herausgegebenen „Modernen Essays". Berlin, Verlag Gose & Tetzlaff.

— man kann die Stimmung des um seinen Wunsch durch albernste Gehässigkeit betrogenen Jünglings begreifen. Aber diese Stimmung ist nicht von Dauer: er überlegt, daß bis zum Ablauf des Termins doch noch mehr als zwölf Stunden übrig sind, rafft sich zusammen und konzipiert aus schon gehegten Themen einen Streichquintettsatz — Freunde erzählen sogar von einem ganzen Quintett —, den er über Nacht niederschreibt. Und erringt damit den Preis.

Mahler selbst liebt solche Reminiszenzen nicht, und in Wahrheit haben sie auch mit seiner Kunst nichts zu tun. Wohl aber mit seinem Bilde, das aus solchen Zügen einer durch nichts zu brechenden, beinahe ans Fanatische grenzenden Willenskraft deutlicher wird. Es hat sich im Laufe der Jahre wohl noch verschärft; aber schon beim Jüngling überrascht dieses zähe Festhalten an dem einmal gesteckten Ziel und die wunderbare Eigenschaft eines inneren Gleichgewichts, das weder durch Hohn noch durch Gleichgültigkeit, weder durch Triumphe noch durch völliges Einsamgelassenwerden zu erschüttern war: das stärkste Kriterium wirklichen Berufenseins und in seiner Mimicry nur bei flachen Graphomanen wiederzufinden, deren lächelnde Eitelkeit durch nichts angefochten werden kann. Ein Mittelding gibts nicht. Und selbst wer nie einen Ton Mahlerscher Musik gehört und bloß ihn selber einmal am Dirigentenpult gesehen hat, wird unweigerlich wissen, zu welcher Art er zu zählen ist und daß ein Zweifel hier nicht möglich sein kann. Daß zu solchem Ausharren ein unbedingter Glaube an die eigene Sendung nötig sein muß, ist sicher; aber auch der stärkste Glaube hätte vor dem Sturm an Böswilligkeit, Unverstehen, Schmähung und Spott irre werden können, den Mahler erfahren hat.

Zum mindesten der Komponist Mahler. Denn der Dirigent hat sein Auditorium immer augenblicklich in Fesseln geschlagen. Schon bei Angelo Neumanns „Nibelungen"-Aufführungen, dann in Pest, wo Mahler aus einem zerrütteten Operntheater in kürzester Zeit ein Künstlerinstitut von weithin reichendem Ruf zu schaffen vermocht hat, in Hamburg und besonders in den letzten zehn Wiener Jahren (1897—1907), die überdies seine einstige überredende Gebärdendetaillistik und ihre faszinierende Unrast zu wahrhaft imponierender Ruhe gebändigt haben, hat er unzählige Male gezeigt, daß heute kein Orchesterleiter außer ihm die gleiche Gabe des restlosen Ausschöpfens eines Tonwerks hat; die gleiche ungeheure Intensität der Empfindung, mit der jeder Takt gleich einem wundervollen Fluidum geladen ist; die magische Einheitlichkeit des ganzen musikalischen Organismus, bei dem doch jede Einzelheit, jede unscheinbare motivische Wendung derart lebt, daß man bei jeder Mahlerschen Interpretation wieder aufs neue den Eindruck hat, die gerade von ihm dirigierte Schöpfung jetzt

erst ganz zu kennen und sie zum erstenmal in vollem Erfassen ihres Melos gehört zu haben. „Deutlichkeit ist alles in der Musik", hat er einmal gesagt. Was man erst ganz versteht, wenn man ihn am Werk gesehen hat und spürt, daß es sich nicht nur um die „gemeine Deutlichkeit der Dinge" handelt, sondern um das Transparentmachen der sublimsten Geistigkeit jedes Werks. Hier hat seine tyrannische Künstlerschaft, die keine Ermüdung und keine Bequemlichkeit kennt, seine beunruhigende Macht des Persönlichkeitswillens, die vielleicht manchmal sogar zu tief bohrende Eindringlichkeit plastischer Musikgestaltungskraft und seine ungeheure, ekstatische Suggestionsfähigkeit Eindrücke ausgelöst, die jedem als einzigartig und unauslöschlich in dankbarem Gedächtnis bleiben. Eindrücke, wie sie übrigens dem Komponisten allmählich auch gewährt zu werden scheinen.

Wer Mahlers Schaffen mit Liebe verstehen lernen will, wird zuerst nach seinen Liedern greifen müssen. Nicht bloß deshalb, weil eine große Zahl seiner symphonischen Sätze aus seinen lyrischen Gebilden heraus entstanden ist und also auch aus ihnen heraus erst ganz zu begreifen sein wird, sondern vor allem darum, weil diese intimeren Schöpfungen der eigentliche Schlüssel zu der Vielfalt dieser künstlerischen Psyche sind und weil sie über das dichterische Element und die seltsam reizvolle Kontrastierung höchster musikalischer Kultur, subtilster Stimmungskondensation und holdursprünglicher, naiver Volksliedhaftigkeit der Erfindung in dieser Kunst den deutlichsten Aufschluß geben.

Sie sind in zwei Gruppen zu teilen: in die kleine der Klavierlieder und in die große der Gesänge mit Orchesterbegleitung, die ihrerseits wieder in drei durch Stil und Stimmung durchaus gesonderte Liederkomplexe zerfallen: die „Lieder eines fahrenden Gesellen" nach eigenen Dichtungen, die Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn" und die nach Rückertschen Gedichten.[1])

Die Lieder mit Klavierbegleitung — sie sind in drei Heften bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen — sind gleichsam das Vorspiel zu allem folgenden. Mit ungemeiner Bestimmtheit ist schon in ihnen der Ton angeschlagen, den man in den späteren Schöpfungen als spezifisch Mahlerisch empfindet; jene ungesuchte und fast unbegreifliche Selbstverständlichkeit, die den Eindruck erweckt: wenn jedes dieser Gedichte uns als altes Volkslied überliefert wäre, so müßte eben dies die Melodie

[1]) Die „Lieder eines fahrenden Gesellen" und die nach „Des Knaben Wunderhorn" sind bei Josef Weinberger, Wien, erschienen; eine zweite Serie „Wunderhorn"-gesänge und die Rückertlieder, sowie die 6. Symphonie bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig; die 1.—4. Symphonie in der „Universal-Edition", die 5. bei Peters in Leipzig.

sein, zu der es gesungen worden ist. Ein Ton, dessen Bezeichnendes in zwei Arten von Liedern zutage tritt: in den grausig gespenstigen, balladenhaften Nachtstücken und in jenen, in denen ein lieber, kindlicher und ursprünglicher Humor sein Wesen treibt — oft ganz holzschnittmäßig derb, oft wieder von einem krausen Übermut, wie ihn Gottfried Keller manchmal liebt. Für jene ist vielleicht das schaurig ergreifende „Zu Straßburg auf der Schanz'" das charakteristischeste; ein Präludium zu der späteren grandiosen „Reveille" — die ihrerseits in ihrer geisterhaften Phantastik und ihrem unheimlichen schwarz-in-schwarz stimmungsverwandt mit der prachtvollen ersten Nachtmusik der siebenten Symphonie ist — und vielleicht noch mehr zu dem erschütternden „Tambourg'sell"; für die heiteren das allerliebste „Ich weiß nicht wie mir ist", „Hans und Grete", oder das köstliche „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen", das in dem graziös bizarren, von heimlichen Waldstimmen durchflüsterten Scherzo der dritten Symphonie seine orchestrale Auferstehung gefeiert hat. Merkwürdig und wesentlich übrigens, daß diese ganz eigenartige Färbung sich sofort abschwächt, wenn es sich um moderne Gedichte handelt (Richard Leander u. a.), und daß sie sich am singulärsten schon hier in den Strophen aus „Des Knaben Wunderhorn" meldet.

Das „Wunderhorn", diese unerschöpfliche Fundgrube primitiver Poesie und ein unvergleichlicher Hort dichterischer Naturlaute der Volksseele, ist in Mahlers Schaffen zu höchster Bedeutung gelangt. In der musikalischen Wiedergeburt dieser Naturlaute hat er den eigentümlichsten Laut der eigenen Seele entdeckt und den entscheidenden Ausdruck seines Wesens gefunden. Nicht daß es des glücklichen Zufalls unbedingt bedurft hätte, der dem Musiker das Volksbuch als Träger seiner Töne entgegenbrachte: ich habe schon früher einmal darauf hinweisen dürfen, daß Mahler in den „Liedern eines fahrenden Gesellen", die schon lange entstanden waren, ehe er „Des Knaben Wunderhorn" kennen lernte, ganz unbewußt den gleichen dichterischen Ton entdeckt hat, und daß jedes dieser „Gesellen"-Lieder in der Arnimschen Sammlung stehen könnte, ohne daß eines von ihnen dem Kenner als unecht auffallen müßte. Daß er im Volksbuch dann vorgebildet fand, was er früher instinktiv aus sich heraus dichterisch gestaltet hatte, war ein Glücksfall; aber die Dichtungen zum „Klagenden Lied" — dieser in der Sicherheit des Wurfs erstaunlichen und in Einzelnem von schmerzlich-süsser Sagenstimmung erfüllten Ballade (für Chor, Soli und Orchester) des Achtzehnjährigen — und ebenso die zum „Fahrenden Gesellen" beweisen unwiderleglich, daß das Ausbleiben solchen Glücksfalls höchstens ein Retardieren, sicher aber keine Änderung in der Entwicklung des Künstlers bedeutet hätte.

Es ist schwer, keine Polemik zu schreiben, wenn man des äußeren

Schicksals des Mahlerischen Werkes gedenkt; aber schon das ethische und ästhetische Reinlichkeitsgefühl im Verein mit der Empfindung deprimierender Aussichtslosigkeit jeglichen polemischen Beginnens hält mich davon ab, diesen Blättern, gleichsam als Randzeichnungen, den skurrilen Reigen kleinlicher Gegner und ihrer armseligen Manipulationen beizufügen. Davon also nichts. Aber es stimmt bitter, wenn man — um nur ein Beispiel anzuführen — in den erlesenen Schätzen dieser Wunderhornlieder blättert, wenn man sich an dem ahnungsvoll traumentrückten „Der Schildwache Nachtlied", dem trotzig stolzen „Lied des Gefangenen im Turm", dem lieblich lockenden „Rheinlegendchen", der — später zum Scherzo der zweiten Symphonie gewordenen — überlegen ironischen „Fischpredigt des heiligen Antonius", dem im reinsten melodischen Quell strömenden sehnsuchtschweren „Wo die schönen Trompeten blasen", oder dem herzzerreißenden „Irdischen Leben" begeistert und daran denkt, daß all diese in ihrer Erfindung berückenden und mit souveräner Meisterschaft orchestral charakterisierten lyrischen Kunstwerke jahrelang unbeachtet blieben. Mehr: daß von diesem ersten Versuch der Schöpfung des Liedes mit Orchesterbegleitung an und seit diesem Erschließen der Köstlichkeiten aus „Des Knaben Wunderhorn" die besten Musiker unserer Tage — Strauß, Pfitzner, Hausegger — das orchestrale Mittel intensiverer und eindringlicher leuchtenden Stimmungsmalerei ergriffen, daß von da ab nicht nur Tondichter wie Reger und Streicher, sondern eine Schar berechnender, das ihnen verdrießlich Neue durch Kompromisse abschwächender Liederkomponisten das „Wunderhorn" ausbeuteten und mit der Form des Orchesterliedes und dem poetischen Inhalt des „Wunderhorn" Erfolge über Erfolge einheimsten, die dem Schöpfer der Gattung versagt waren. Und noch mehr: daß dieser Schöpfer, als sein Werk breitere Schichten eroberte, als der Nachahmer jener galt, die seinen Gedanken in gangbarere Scheidemünze umgesetzt hatten. Tragikomödie des Schicksals. Wenn auch zum Glück eine, die ephemer bleiben muß und keine Bedeutung für einen hat, dessen Wesen und Werk schwer genug wiegt, um nicht auf die Dauer beiseite geschoben werden zu können. Er kann warten . . .

Genug davon und zurück zu den Werken selbst, in deren tönendem Widerhall das Leben ihres Schöpfers zu spüren ist. Sein naiv kindlicher Frohsinn, die freie und reine Männlichkeit seiner bildhaft in Tönen gestaltenden Kraft, seine Sehnsucht und Angst vor den Rätseldingen des Daseins in den „Wunderhorn"-Liedern; sein subjektiveres Bekennen, seine gereifte Weltabkehr, die stille Freudigkeit des mit Willen einsam Gewordenen, sein in vertrauender Liebe errungenes Meistern eigenen Lebens in den Rückertgesängen. Dort alla prima-Malerei mit kühnem Pinsel und leuchtstarken Farben hingeworfen; hier verhauchende und verschwimmende Stimmungen,

versonnenes und verhaltenes Hinträumen in innerlich erobertem, über Welt und Tag hinlächelndem Frieden — sublimste lyrische Extrakte, feine, zerbrechliche Dinge, mit behutsamer Zartheit durchgebildet und voll zum Überfließen von tiefer Innigkeit. Diese Lieder „Ich bin der Welt abhanden gekommen", „Ich atmet einen linden Duft", „Blicke mir nicht in die Lieder", die sich in „Um Mitternacht" zu großartiger Inbrunst hingebender Gläubigkeit steigern, sind gleichzeitig von einer Fülle und einer Delikatesse ohnegleichen, gesättigt von drängendem Gefühl und dabei durchsichtig und rein in ihrer fleckenlosen Verklärung. Ein bewunderndes Wort Grillparzers bietet sich hier an: „Wie ist das filtriert! . . ."

Dazu die „Kindertotenlieder". Wieder anders in ihrem ganzen Gehalt, herber, kraftvoller, spontaner, wenn auch von gleicher Intensität der Empfindung; aufwühlend in ihrem Weh, herzzermalmend in ihrer gebändigten Verzweiflung; ein Höchstmaß schmerzvoll unerträglichen Leides zusammengepreßt in karge Laute, in denen jeder Ton zu schluchzen scheint, — expansivstes Gefühl fassungslosen Duldens in engsten Ausdruck gedrängt und gerade dadurch, ebenso wie durch die erschütternde Schönheit dieser gleich Blutstropfen hervorquellenden Melodik, von unsagbarem, bang drückendem und bei dem unirdisch tröstenden Wiegenlied-Schluß in Tränen befreitem Eindruck. Die Instrumentation eine fast unbegreifliche Meisterleistung überlegener Orchesterkunst von spinnwebduftigster Subtilität, von einer Klangzartheit und einem Reichtum an verschleierten Farbenübergängen, die raffiniert zu nennen wären, wenn nicht aus jedem Takt das „so muß es sein" der unmittelbaren, zwingenden Eingebung fühlbar wäre.

Alle Schwächen, die man dem Menschen Mahler vorwirft, sind auch in seinen Werken, und in ihnen ist nichts, was nicht auch vom Menschen gilt. Es fällt mir nicht bei, die Einwände der Gegner zu widerlegen, ihnen beweisen zu wollen, daß sie irren, wenn sie diese oder jene Stelle trivial, manche Harmonie grell und herb, manchen symphonischen Satz hypertrophisch finden und von mancher Härte, von vielem, was sie als überhitzte Unrast, flackernde Nervosität und wahllos zufahrende Willkür seiner Erfindung und seines Wesens empfinden, befremdet sind. Ich will das schon deshalb nicht, weil ein solches Zugeständnis sich immer sehr gut ausnimmt und die „Gerechtigkeit" des Beurteilers in ein wunderschönes Licht setzt; aber auch darum nicht, weil ich es garnicht weiß, ob sie nicht Recht haben. Mag sein: aber selbst dann möchte ich keine dieser „Schwächen" missen — ganz abgesehen davon, daß es ja keine sind, die man beliebig abändern kann; sie gehören so ganz zu seiner Physiognomie, daß es ein Verflachen und — man verzeihe das Wort — ein Entwesentlichen bedeuten würde, wenn er „in sich ginge und sich besserte".

In den Liedern kann von alledem keine Rede sein: all die Bedenken,

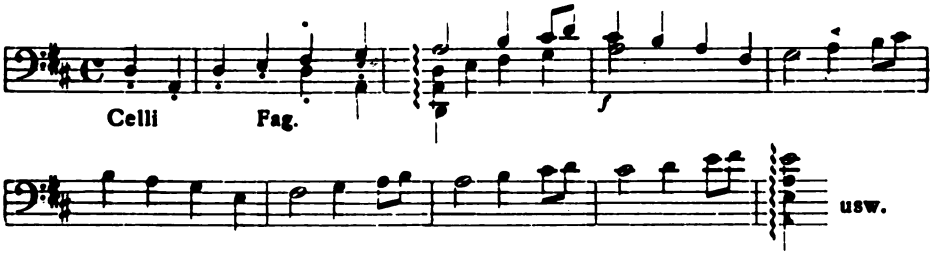
die Mahlers gewaltige symphonische Kolosse erweckt haben, versagen vor der Geschlossenheit und der inneren Notwendigkeit seiner Lyrik, und selbst der zunächst stutzig machende Einwand, daß hier ein Raffinierter mit den Gebärden der Kindlichkeit zu wirken suche, wird jedem schwinden, der diese Lieder sich mit ernstlichem Willen näher bringt. Er wird aus ihnen empfinden müssen, was jeder weiß, der dem Menschen Mahler nahe gekommen ist: daß hier wirklich ein großer Künstler ein Kind geblieben und mit der lebendigen Natur unmittelbar verknüpft ist und dabei vom ganzen geistigen Inhalt seiner Zeit getragen wird und ihm künstlerischen Ausdruck gibt. Gerade dieser Kontrast in seinem Naturell ist der höchste Reiz seiner Kunst und ihr eigentümlichstes Wesen. Er gibt ihr jene erdfrische Unmittelbarkeit und — bei souveräner Beherrschung aller Mittel — jene reine, herbe, ganz unerotische und unfeminine Männlichkeit, die seine Musik so deutlich kennzeichnet. Das Wort Wagners, der den Geist der Musik nur in der Liebe begreifen kann, gilt für Mahler in höchstem Maße. Nur daß die Liebe, die durch sein ganzes Werk weht, nicht die schwüle, sinnliche, gebundene des Sexuellen ist — die auch so oft zum höchsten Kunstwerk geworden ist — sondern eine pantheistische, befreite, allumfassende. Keine verlogene Keuschheit einer Pfaffen- oder Eunuchennatur; aber die alle Fesseln lösende, gar nicht asketische, gesunde eines überlegen Maskulinen, der sich und sein Dasein als erfüllendes und vorbereitendes Glied in der Rätselkette des Lebens fühlt und der im Glauben an die Wiedergeburt der Persönlichkeit seine Mission als ethisches Bodenbereiten für solche Wiederkunft empfindet.

Ich habe der „Lieder eines fahrenden Gesellen" mit Absicht früher nicht gedacht, um sie dann hier in einen anderen Zusammenhang zu bringen. In ihrem melancholischen Reiz und ihrer schwermütigen Schlichtheit üben sie eine eindringliche Wirkung; wäre nicht alles „Einreihen" so töricht, so müßte man ihnen — meiner subjektiven Wertung nach — den Platz auf der Stufenleiter zwischen den Klavierliedern und den Wunderhorngesängen anweisen. Ich muß aber bekennen, daß mich die musikalische Kraft dieser Lieder nicht in gleichem Maße fesselt wie die anderen und daß ich — von Einzelheiten abgesehen — ihren Reichtum und ihre überredende Wärme nicht so ungemein empfinde als bei anderen Schöpfungen Mahlers. Ihr Wert liegt anderswo: sie sind der Keim seines symphonischen Schaffens; aus ihnen hat sich die erste Symphonie entfaltet, — nicht nur aus ihrer Thematik, sondern aus ihrer dichterischen Stimmung, die einfach die Stimmung der Jugend selbst ist: das Bewußtwerden der eigenen Welt, das Entzücken am Weben der Natur, die jeder für sich selbst erst entdeckt

und für sich erobert, das lachende Sich-ins-Leben-stürzen und die grimmige Verzweiflung und Ernüchterung bei der ersten Enttäuschung vor der Grausamkeit dieses Lebens, die den einen bricht, den andern stählt und zum Sieger macht.

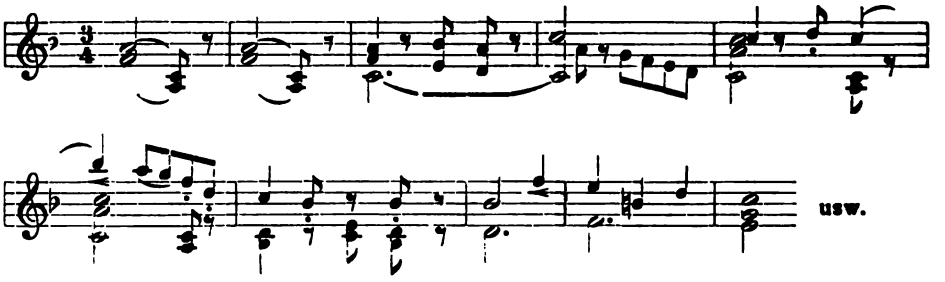
Mahlers „Fahrender Gesell" wird gebrochen und geht zugrunde; der Held der ersten Symphonie bleibt im Untergang Sieger. Wobei „Held" natürlicherweise nicht anders zu verstehen ist, als wenn man vom Helden der „Eroica" spricht, und wobei von einer programmatischen Ausdeutung keine Rede sein kann. Vielleicht, daß man, ähnlich wie Beethoven, auf die Frage des „Inhalts" der „Appassionata" mit dem Wort „Lesen Sie Shakespeares Sturm" geantwortet hat, auf eine ähnliche Frage erwidern darf: „Lesen Sie Jean Pauls ‚Titan'". Aber es wäre ein bedenkliches Mißverstehen, wenn man von der Voraussetzung ausginge, in dem Dichterwerk eine Aufklärung des symphonischen Gehaltes der „Ersten" oder gar in dieser ein musikalisches Illustrieren jener poetischen Vorgänge zu suchen. Nichts von alledem soll in solchem Hinweis liegen. Nur ein Stimmungswegweiser — ein Hindeuten auf individuelle Zustände ähnlicher Art, die dort Dichtung und hier Musik geworden sind.

In der ersten Symphonie — sie steht in D-dur — ist Mahlers ganzer Dämon entfesselt — alles Heftige und Brüske, alles Aufreizende und jäh Befehlshaberische, alles Helle und Übermütige seiner bis zum Fanatischen wahrhaften Natur ist hier in harten Kontrasten nebeneinandergesetzt. Die beiden Anfangssätze scheinen in leuchtender Sonne zu liegen. Nach dem Beginn, in dem eine seltsam verschleierte, dunstige Morgenstimmung zum Naturlaut wird, der sich — es ist das höchste und das tiefste A — aus dem Weben und Brauen löst, von fern her zum Erwachen mahnendem Trompetenruf und leisem Kuckuckslaut unterbrochen, wird die Dämmerung lichter und lichter, und aus dem Kuckucksruf d—a wird das in köstlichem Kanon von Holzbläsern und Streichern mutwillig durchgeführte, von unbefangenster Freudigkeit erfüllte Hauptthema gebildet, das — wie

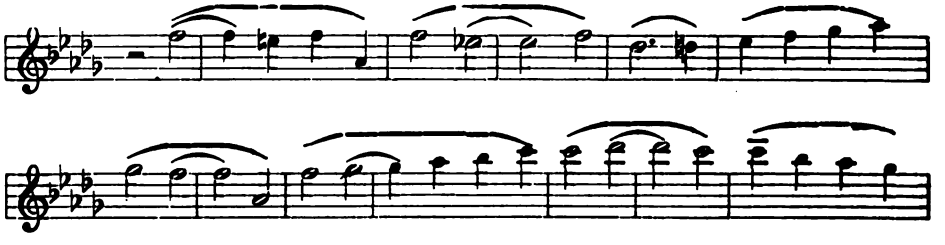


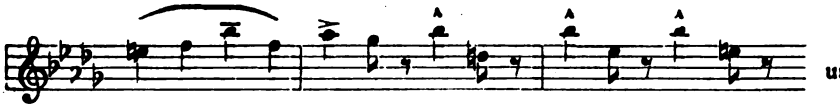
fast alle Mahlerschen Symphoniethemen in seiner breiten Ausdehnung kaum sofort zu übersehen und zu perzipieren — sich zu einem Sonnenaufgangsjubel ohnegleichen steigert, zu einem jauchzenden Übermut, einem frenetischen

Frühlingstaumel, der sich aller Instrumente bemächtigt und sich in schallend hinreißendem, seligem Gelächter befreit. Ebenso der zweite Satz in seiner vehementen, derben Lebensfreudigkeit, in den spezifisch österreichischen Rhythmen seines strotzend körperhaften Ländlerstils und dem zärtlichen Trio:



Lauter Musik der Lebensbejahung, der unverstörten fröhlichen Jugend, die sich dem Daseinsreigen hingibt, ohne ihn zu meistern. (Das Scherzo der fünften Symphonie bringt — meiner Empfindung nach — solchen „gemeisterten" Reigen.) Um so furchtbarer, grimmig verzweifelter wirkt der dritte Satz: vielleicht das kühnste tönende Abbild der Seelenstimmung eines Vernichteten, das je in der Musik gemalt worden ist. Das nicht abzuschüttelnde Leierkasteneinerlei des Kanons „Bruder Jakob, schläfst du noch", das sich unerträglich quälend ins Ohr genistet hat, dazu das schrill höhnische Auflachen der Oboe, das selbstmarternde Parodieren der eigenen Trostlosigkeit durch das Vorsichhinpfeifen eines groben Gassenhauers — all diese bis zum Schmerzhaften wühlende Selbstironie, die sich dann in dem aus dem letzten Lied des „fahrenden Gesellen" gewonnenen Mittelsatz und seiner mild beruhigenden Wiegenweise gleichsam in den letzten Schlaf weint — all das ist mit einer hellseherischen Genialität ohnegleichen hingeworfen; ebenso das kolossale Kampfspiel des letzten Satzes mit seinem gleich schimmernden Lanzen aufgepflanzten Trompetenthema, das immer wieder von dem zornigen Entgegenwerfen stürmischer Holzbläser- und Streicherfiguren weggefegt wird, um immer siegreicher neu aufzutauchen und zu dem sich tröstend, verheißend und in edler Hoffnung eine Melodie von 45 Takte langem Atem niedersenkt, die zu Mahlers herrlichsten Eingebungen gehört:





Es sind nicht viele Sätze der Mahlerschen Symphonieen in gleicher Weise wütenden Angriffen ausgesetzt gewesen wie diese beiden, die gerade in ihrem „Schmiß", ihrer intuitiven Kühnheit des Wurfs und der schneidenden Schärfe einer vor keiner Konsequenz zurückscheuenden Wahrhaftigkeit des Ausdrucks seine persönlichste Signatur tragen. Wehleidigen Ohren waren die störrischen Harmonieen mancher Teile und die Härte entsetzlich, mit der schon hier die kaum jemals als Füllstimmen behandelten, sondern fast durchweg thematisch gegeneinander prasselnden, begleitenden Instrumente geführt werden — ein Merkzeichen Mahlerscher Symphonik überhaupt —, und andere wieder verwerfen die Trivialität des im Andante benutzten Kanons ebenso, wie manche ihnen nicht „gewählt" genug scheinende Wendung der Erfindung. Beides hat an Robert Schumann einen gewichtigen Verteidiger gefunden, der darüber sagt: „Man probiere nur, irgend etwas zu ändern und zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft inne; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat." Was um so mehr gilt, als Mahler diesen „eigenen Weg" gefunden hat, der ihn zu der technischen Meisterschaft und Souveränität seiner letzten symphonischen Werke zu führen vermochte. Und über den zweiten Punkt: „Man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern nur eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus den Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden." Es tut nichts zur Sache, daß diese Worte über die Symphonie Fantastique von Berlioz gesagt worden sind; die Geltung, die ihnen innewohnt, wird man ihnen auch in ihrer Anwendung auf das jüngere Werk nicht versagen dürfen.

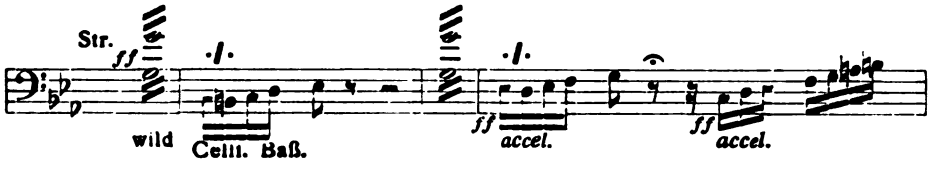
Über den Begriff des Banalen und der Reminiszenz herrschen überhaupt im allgemeinen beschränkte Ideen. Gar nicht zu reden davon, daß es weniger auf ein Thema selbst ankommt, als auf seine determinierende Kraft, die den aus ihm gewonnenen organischen symphonischen Aufbau erst bestimmt, — und man wird zugeben müssen, daß dies bei Mahler in ganz

besonderem Maße der Fall ist und daß jeder seiner Sätze durch das Thema absolut bedingt und in ihm latent vorgebildet ist. Aber die Empfindung der „Trivialität" verschiebt sich im Laufe der Zeit; insbesondere dann, wenn es sich um ein Motiv handelt, das eben zurzeit seiner symphonischen Verwendung volkstümlich ist und von den Zeitgenossen als gewöhnlich empfunden wird, während es für die Kommenden eine veredelnde Patina gewonnen hat, die sein einst Alltägliches vollständig verdeckt. Sonst wäre es nicht möglich, daß so viele Beethovensche Themen von den gleichzeitigen Musikern als „billig" und „allzupopulär" gescholten worden sind, während sie für uns in dem Glanz der Psyche strahlen, durch die sie hindurchgegangen sind. Wer heute die symphonische Ausweitung und Stilisierung eines Walzers als „eines ernsten Werks unwürdig" empfindet, wird bedenken müssen, daß das Menuett zur Haydn-Mozartzeit um keine Spur vornehmer war als der Walzer für uns, und daß unsere Nachfahren jenes ebensosehr als symphonisch idealisierten Tanz betrachten werden, wie wir es diesen gravitätisch-anmutigen Rhythmen unserer klassischen Rokoko-Tondichter gegenüber tun. Ganz abgesehen davon, daß der Begriff des Trivalen, ja des Gassenhauers zumeist ein rein lokaler ist und daß beispielsweise in Norddeutschland eine Melodie als national-bodenständig und dadurch reiz- und wertvoll angesehen werden mag, die in Österreich als „Volkssängerbanalität" verächtlich abgetan wird. Schließlich kommt es nur auf zweierlei an: auf den Lebendigkeitswert eines Themas und dessen, was aus ihm organisch herausgeholt wird, und auf den, der es tut. Kein dichterischer Gedanke, kein Motiv der Musik oder Malerei an sich hat Bedeutung; erst wenn der Künstler kommt, der es fruchtbar macht, der ihm seinen höchsten und endgültigen Ausdruck gibt und Kraft genug hat, die andern zum Aufhorchen und Empfangen zu zwingen, ist jene Bedeutung vorhanden. Weshalb jegliche Reminiszenzen- und Plagiatsucherei so unsäglich unkünstlerisch ist. Wenn irgendwo, so gilt in der Kunst das Recht des Stärkeren.

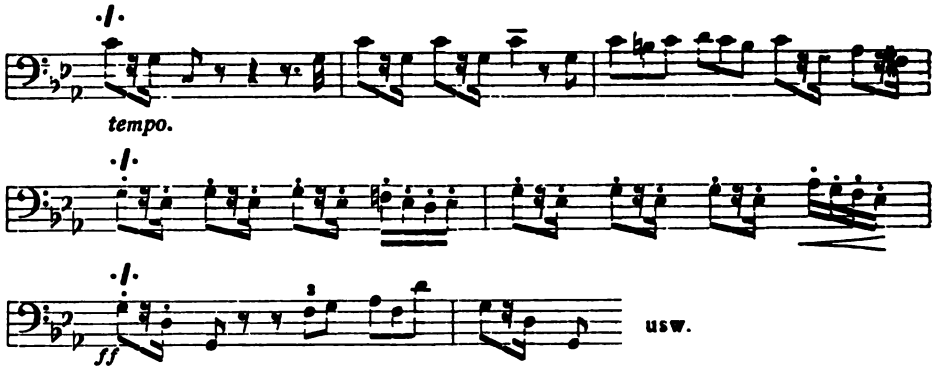
Vor kurzer Zeit habe ich wieder — nach langen Jahren — Mahlers c-moll Symphonie — die „Zweite" — erlebt. Ein anderes Wort trifft hier nicht. Das ungeheure Werk wirkt auf mich — und auf unzählige andere, wie es sich jetzt erfreulich gezeigt hat — mit der packenden, hinreißenden Kraft eines besitzergreifenden Erlebnisses, zu dessen Subjektivem aber das Befreiende der künstlerischen Gestaltung tritt. Wenn es überhaupt ein Werk unserer Zeit gibt, das zu späteren Geschlechtern sprechen, das ihnen die Tonkunsthöhe unserer Epoche melden und ihnen von unserer Art, unserer Not und Sehnsucht, unserer Angst und Liebe in

Tönen berichten soll, die „den Worten nahekommen, aber doch unendlich viel mehr kundgeben, als diese vermögen“ — ein Mahlersches Wort — so muß es dieses Werk sein, das freilich noch von viel mehr erzählt als von uns, unserer Zeit und ihrem rasenden Pulsschlag: nämlich von seinem Schöpfer und der Größe, mit der er sich über das Zeitliche erhebt. Das mag übertrieben scheinen, und vielleicht ist es auch irrig, obwohl ich solch überstarkem, durch und durch aufwühlendem Eindruck, der redlich Lauschende zum höchsten Bewußtsein ihres besten Empfindens und ihrer reinsten Menschlichkeit bringt, weit eher traue als aller Tabulatur der Vernunft. Mag sein, daß mir und ähnlich Fühlenden heute die rechte Distanz zu Mahlers übrigem Werk fehlt. Das Gegenteil wäre unnatürlich: man kann nicht gleichzeitig lebendig und historisch genießen. Bei der „Zweiten“ aber spricht ein unerschütterliches Bewußtsein, daß hier nicht nur höchste Empfindungen in Tönen zum Ausdruck kommen, sondern daß hier ein Inhalt ist, der abgelöst von allem bloß mit seiner Epoche Zusammenhängenden den Wert des Beständigen in sich trägt und für den es eine Nachwelt geben muß.

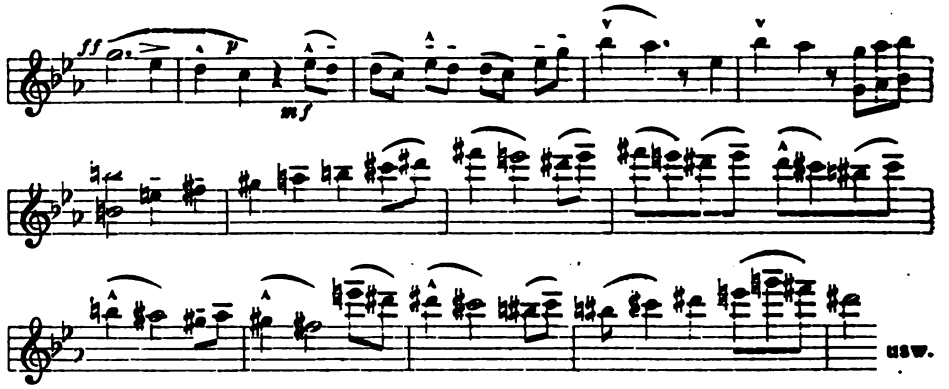
Es ist nicht meine Absicht, in diesen Blättern Einzelanalysen der Mahlerschen Symphonieen zu geben. Man weiß, daß jeglicher Musik gegenüber das schildernde Wort machtlos ist: es können bestenfalls subjektive Eindrücke wiedergegeben, niemals aber das Wesentliche und Fesselnde eines Musikwerks in Worten ausgedrückt werden. Ausführliche thematische Studien müßten den hier zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten; abgesehen davon, daß sie entweder die Wiederholung eines schon Gesagten oder ein Vorwegnehmen in Aussicht genommener Arbeiten wären.[1]) Hier kann es sich nur um allgemeine Charakteristik handeln, nicht um detaillierendes Zerlegen. Trotzdem kann ich es mir nicht versagen, wenigstens die Hauptthemen der „Zweiten“ anzuführen, zuerst das trotzig grollende:



[1]) Vgl. die schon angeführte Broschüre; dann die thematische Analyse „Gustav Mahlers sechste Symphonie“ (Verlag C. F. Kahnts Nachfolger) und die demnächst in den „Musikführern“ der Schlesingerschen Musikhandlung, Berlin, erscheinenden analytischen Studien (zunächst über die vierte und fünfte Symphonie). Vgl. ferner die in der „Musik“ erschienenen Analysen E. O. Nodnagels (zweite Symphonie: Jahrgang II, 17; fünfte Symphonie: Jahrgang IV, 4 und 5; sechste Symphonie: Jahrgang V, 16).



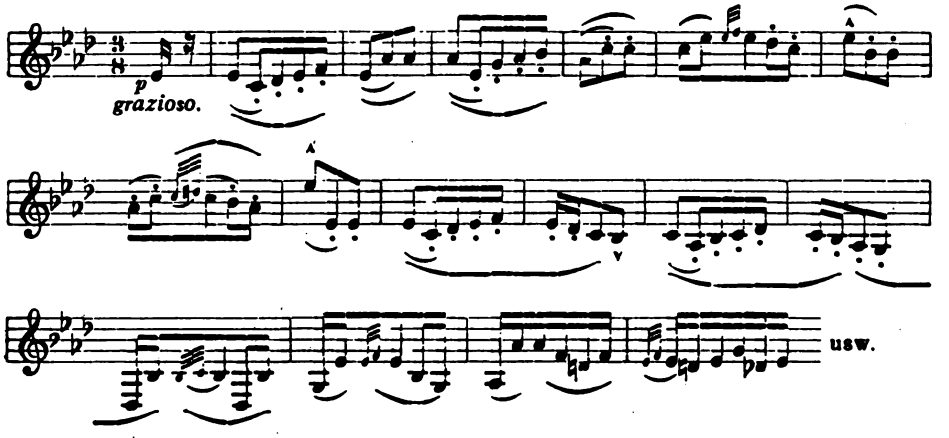
mit dem die feierlich ernste Totenfeier des ersten Satzes anhebt und das nach einer herben Steigerung zu dem unsäglich wehvollen Gesang führt:



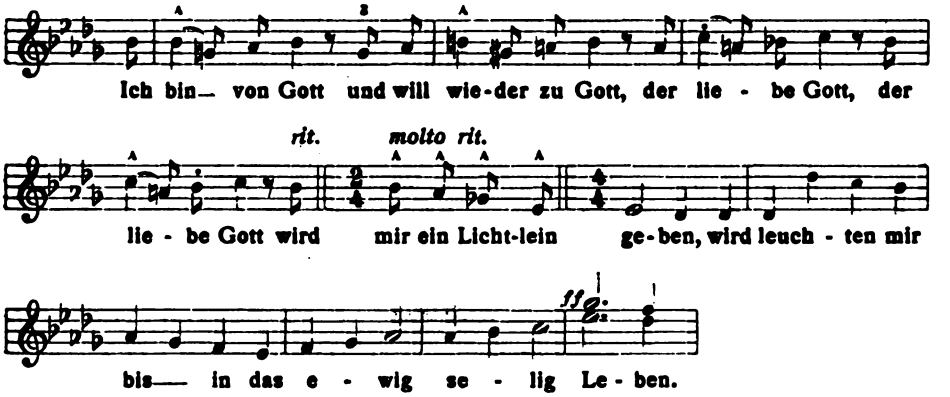
der gleichsam als zweiter Teil des durchaus organischen, aber in Gruppen zu gliedernden, in mächtigem Bogen gespannten Hauptthemas aufzufassen ist. (Zweierlei in Parenthese: zunächst ein Hinweis auf die Eigenart des Mahlerschen Themenbaues, der das eigentliche Hauptthema zumeist nach einer, die kommende Durchführung in ihren einzelnen Keimen schon in sich tragenden Motivgruppe auftreten läßt, worüber sich aufschlußreiche, hier aber viel zu weit führende Untersuchungen führen ließen; dann die endgültige, durch die Werke selbst bewiesene und nicht erst durch Gründe zu belegende Feststellung, daß sämtliche Symphonieen Mahlers vollkommen in der — im einzelnen erweiterten und streckenweise freier und phantastischer behandelten — streng symphonischen Form der nachbeethovenschen Zeit aufgetürmt sind, und daß jeder, der an solchem Schematisieren Spaß findet, beim Aufstellen eines Schemas sogar bei den weitest ausgesponnenen Sätzen dieser Werke auf seine Rechnung kommen wird. Was die Annahme von „Programmusik“ — soweit nicht jede gefühlte und erlebte Musik ihr „Programm“ hat — von vornherein ausschließt und was ebensowenig wie die

Tatsache zu diskutieren ist, daß hier auch in den ausdruckbeladendsten Momenten die Mittel des rein Musikalischen nie überschritten werden.)

Nach der tränenvoll heftigen, alle Tiefen des Schmerzes ausmessenden Tragik des ersten Satzes die innige Heiterkeit des lieblichen Andante, das gleich dem Gedenken an ein mild glückliches Dasein vorüberzieht:



und dessen seliges Hinschweben dann von den Celli und später von den Geigen mit einem innig eindringlichen Gesang voll bewegter Wärme begleitet wird, dann das aus der schon erwähnten „Fischpredigt des Heiligen Antonius" gestaltete Scherzo, dessen von einem in zartem Glanz strahlenden getragenen Trompetensatz unterbrochener, unheimlich schattenhafter Fluß sich zu einem gellenden Aufschrei einer von sinnloser Angst gepeinigten Seele steigert, und deren irre Qual durch das wundervoll beruhigende Altsolo vom „Urlicht" gebändigt wird:



Und darauf die schaurig wütende Phantasie des Schlußsatzes, in dem das jüngste Gericht anhebt, ein Sturm über die Gräber fegt, „der Rufer in der Wüste" zum großen Appell ruft, die Toten auferstehn und Könige und

Kärrner, die einen in Furcht und Bangen, die andern in gefaßter Zuversicht, dem Richter entgegenziehen: aber statt des zermalmenden Donners ertönt eine duftige leise Vogelstimme zu den fernen, zur wahren Heimkehr mahnenden Trompeten — eine geniale Stilisierung des Zapfenstreichs — und überwältigend milde und trostvoll setzt der überirdische Chor ein, der die Schrecken bannt und den Sinn des Lebens — die Worte sind von Mahler selbst — verkündet:

Wieder aufzublühn, wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben.
O glaube, mein Herz:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du gesehnt,
Was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!
Was entstanden ist, das muß vergehn!
Was vergangen, auferstehn!
Hör auf zu beben!
Bereite dich! Bereite dich zu leben!

O Schmerz, du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod, du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!
Sterben werd' ich, um zu leben!
Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen!

Ein Aufschwung von hinreißender musikalischer Erhabenheit, von einer Höhe tondichterischer Inspiration, der kein Wort nahezukommen vermag; von solch leuchtender Größe, solcher inneren Sammlung, Kraft und Gläubigkeit, daß jeder Einzelheiten treffende „Kenner"-Einwand einem so unmittelbar erlebnisstarkem Eindruck gegenüber als klägliche Nörgelei wirkt. An solchem Eindruck zweifeln und glauben zu sollen, daß er trügen könne, hieße alles verleugnen, was dem Empfangenden als dauerndes geistiges Besitztum gereift ist.

Ganz andere Welten erschließen die „Dritte" und „Vierte". Sie ergänzen sich gegenseitig; die ruhevolle Weltflucht, die vom Leben unbefleckte Heiterkeit, die in der „Vierten" zur Musik wird, hat ihr riesenhaftes Vorspiel in der dritten Symphonie in d-moll, in der die reine Natur mit allen Stimmen der Liebe in Tönen redet. Der erste Satz — es sei mir erlaubt, schon früher Gesagtes wieder anzuführen: „ein Tagebuch in Tönen: die klanggewordene Darstellung eines typischen Künstlerdaseins, des Künstlers Bacchuszug durchs Leben, in all seiner dionysischen stolzen Zuversicht und schenkenden Freude, mit all seinen Dämonen, seiner Gier, seinen Enttäuschungen und allem Niedrigen, Banalen und Pöbelhaften, das der Alltag bringt, und dessen er in der sieghaften Verachtung und der Ent-

rücktheit des Schaffens Herr wird, weil er selbst von der Warte heiterer Resignation und in gelassenem Überdemlebenstehen herunterblickt." Dies alles ausgedrückt in einem orgiastisch lebenskräftigen Marschsatz, dessen melodische Symbole bis zu tragischer Höhe ebenso wie bis zu ordinärer Schwankderbheit reichen. Nichts für Verzärtelte. Um so lieblicher und einschmeichelnder die fünf Sätze der zweiten Abteilung: das gleichsam von glitzerndem Tau überhauchte Menuett, die anmutvolle Hast der Scherzogroteske, das aus gefestigter Inbrunst geborene Mitternachtslied des Zarathustra, der schelmisch-kindliche, weltfremd-freudige Engelschor und das wieder rein instrumentale Adagio des Schlusses in seinem breit hinströmenden, von köstlichster Liebesfülle getragenen und in seinem melodischen Atem gar nicht enden wollenden Gesang haben dem Tondichter Mahler eigentlich erst die Bahn geöffnet, an deren Ziel er heute als der neben Strauß meist aufgeführte und wachsendes Verstehen empfangende Symphoniker unserer Tage steht.

Die vierte — G-dur — Symphonie, weit knapper in ihren Dimensionen und ihren Mitteln, ist in ihrer unbefangenen Einfalt und ihrem gleichsam grundlosen Frohsinn viel mißverstanden worden und wird es weiter von all jenen werden, denen das reizvoll Kindliche in Mahlers ganzem Wesen fremd ist. Der erste Satz in seiner fast Mozartschen Freudigkeit und seinem frisch naiven, von allem Grübeln und aller Verständigkeit fernen Geplauder, das Scherzo, in dem Freund Hein lockend beunruhigend die Fiedel streicht, das aus wunderbarer Einsamkeit eines innerlich Befreiten und nur mehr in sich Hineinhorchenden gesungene Adagio geben das tönende Bild einer Welt, über deren Sinn eine Kinderstimme Aufschluß gibt: so ist „das himmlische Leben". Der mit diesem Wort überschriebene Schlußsatz — ein Sopransolo nach dem allerliebst ein Kinderhimmelreich schildernden Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn" — drängt in seiner an Schubert mahnenden Anmut eine Überfülle prachtvollen Humors in den engsten Rahmen: das Abbild eines Kosmos in einem magischen Edelstein. Wer Mahler und sein Wesen, besonders aber das durchaus Neue der Art seines musikalischen Humors ganz erfassen will, wird sich dieses Werk und seinen „Abgesang" insbesondere zu eigen machen müssen. Er wird dann nicht wieder davon lassen wollen.

Die „Fünfte" setzt, ähnlich wie die „Zweite", mit einem Trauerkondukt ein; aber statt zu Tod und Jenseits führt diese festlich siegreiche Musik mitten ins jauchzende Leben hinein. Was besonders aus dem gewaltigen, freudekräftigen Scherzo, dieser freien und übermütigen Tanzidealisierung voll brausenden Machtgefühls, und aus dem kolossalen Rondo-Finale spricht, einem in der Verwegenheit der Kontrapunktik, der meisterlichen Bändigung der überreichen Untermotive und in der Straffheit der

Beherrschung weitestgespannter Form ebenso wie in seinem genialen Wurf überwältigenden Stücke. Hier und ebenso in der „tragischen" sechsten Symphonie spürt man die Reife des Meisters, der sich auch in Details nicht mehr der eigenen Erfindung und ihren Ausdrucksmitteln gefangen gibt, und dessen Überlegenheit in jedem Takt fühlbar wird. Alles „sitzt"; die ausschweifendsten Orchestermittel — zu den ungewöhnlichen Streich- und Bläsermassen treten in einzelnen Werken Es-Klarinette, Tenorhorn, Mandoline, Celesta, Orgel, ganze Schlagwerkgruppen, wie: Rute, gestimmte Glocken, Stahlstäbe, Hammer, Herdenglocken und vor allem, worüber noch zu sprechen sein wird, die Menschenstimmen — sind mit einer Sicherheit und einer erfinderischen Hellhörigkeit ohnegleichen behandelt, jeder Klang aufs subtilste differenziert und selbst dort, wo — wie im Finale der „Sechsten" — aufreizende Schmerzhaftigkeiten der Bläser und des Schlagwerks zuerst befremden, wird bei näherer Betrachtung die künstlerische, niemals auf bloßen Klangeffekt zielende Absicht deutlich. Aber auch die unerhörten Maße der Form sind in bewundernswerter und mühelosester Weise bewältigt; nirgends ein Verlieren der Zügel, überall in diesem unfehlbaren Spiel mit den größten Dimensionen des symphonischen Satzes ein deutliches Erkennenlassen des Ziels, nirgends bloße Willkür, irgendwelches Sichtreibenlassen, irgendwelches Zerreißen des organischen Zusammenhanges. Wobei zu bemerken ist, daß die Konzentration der Form in Mahlers letzten Werken noch deutlicher wird als in den früheren, die gleichsam das Vorspiel zu der siebenten und achten Symphonie — insbesondere zu der Tat der letztgenannten — bedeuten.

Die „Siebente" und „Achte" sind noch nicht gedruckt und noch nicht aufgeführt. Es ist mir also verwehrt, eingehend von diesen höchsten Erfüllungen des Mahlerschen Wesens zu sprechen — schon deshalb, weil jede Gegenkontrolle fehlt und das Gesagte nicht von anderen nachgeprüft zu werden vermag. Aber über beide Werke und über die achte Symphonie speziell ist so viel Halbwahres, Entstellendes und hämisch Mißdeutendes in die Öffentlichkeit gebracht worden, daß es am Platze sein mag, wenigstens einige Bemerkungen über den Geist und die Form dieser Werke zur Richtigstellung vorgefaßter Meinungen vorzubringen.

Beide Symphonieen sind Freudenspender erlesenster Art, kostbare Gefäße lauterer Eingebungen von edelster innerer Sammlung und von einer Transparenz des Gefüges sondergleichen. Die „Siebente", in ihren orchestralen Mitteln sparsamer als irgend ein anderes Mahlersches Werk, ist rein instrumental; die menschliche Stimme, in einzelnen Sätzen der

früheren Symphonieen entweder bloß zur Färbung des Klanges oder als Deuter der durch das Wort präzisierten und konzentrierten und ohne das Wort einen viel zu weitschweifigen Musikausdruck fordernden Stimmung verwendet, schweigt hier ganz. Die riesigen Eckpfeiler der „Siebenten", ihr erster und ihr letzter Satz, sind auch die Träger ihres wesentlichen Gehalts; der erste, monumental aufgetürmte Satz mit dem vom Tenorhorn angestimmten, machtvoll düsteren und in seiner entschlossenen, trotzigen Prägnanz sofort unvergeßlichen Thema der Einleitung und seinem von schwungvollem Gesang abgelösten, mutig stolzen Motivenkampfspiel, — der letzte, ein Rondo von weitestem Wurf und froh erregender, bewegter Spannung, gehören in ihrer innerlichen Gebundenheit, im straff Geschlossenen ihrer organischen Struktur und in der Kühnheit der Konzeption zu den überragendsten Stücken des jedesmal durch neue Töne und neuen Stil überraschenden Tondichters. Aber vielleicht gerade deshalb wird es länger währen, bis sie sich williges Verstehen errungen haben. Während die drei zwischenspielartigen Sätze — zwei Nachtmusiken, durch ein Scherzo getrennt — unmittelbaren Zündens sicher sind: die erste Nachtmusik, ein in dem unheimlich phantastischen, an Holbeinsche und Rethelsche Totentänze mahnenden Stil der „Reveille" gehaltener gespenstischer Aufmarsch einer geisterhaften Scharwache, in deren mitternächtige, spukhafte Runde sehnsuchtvoll klagende Volksliedstimmen hallen, die zweite, mit ihrer von Mandolinenklängen getragenen, wunderbar zärtlichen und anmutvollen Ständchenmelodie, von rauschenden Brunnen, flüsternden Linden und spinnwebzarten Traumlauten umtönt, dazu der graziöse Übermut des eilig hinfliegenden, in kosendem Tanzrhythmus sich wiegenden, lachend aufjubelnden und dann wieder duftig verhuschenden Scherzos: drei Intermezzi von eindruckvollstem sublimen Zauber und von einer musikalisch-plastischen Kraft, die augenblicklich bezwingt und erobert.

Ich gehe mit Scheu daran, von der „Achten" zu sprechen und das rechte Wort für ein Werk zu finden, dessen äußere Gestalt allein zu jenen scheinbar so naheliegenden, befreienden und doch noch von Keinem je zuvor empfangenen Eingebungen gehört, deren Einfachheit sich nur dem Genie erschließt. („Einfach" und „genial" sind meist Synonyma, hat Richard Strauß vor kurzem gesagt.) Man denke sich eine Symphonie in ihrer überlieferten Form, — nicht etwa eine Kantate mit Arien oder ein Oratorium mit Soli und Chören — in der die Gesangsstimme sowohl als Klang- wie als Wortträger zum integrierenden, ja dominierenden Teil wird; einen ersten Satz mit Haupt- und Seitenthema und genauer Reprise nach einer gewaltigen, über die stolze Brücke einer kolossalen Doppelfuge schreitenden Durchführung, — einen zweiten Teil, der die Elemente des Adagio, Scherzo und Finale zu einem Riesenbau vereinigt — und das

Ganze nicht nur orchestral behandelt, sondern von Anfang bis zum Ende von Chor und Soli durchgesungen. Die Symphonie an sich; die völlige Eroberung ihrer Form und ihrer Mittel: ein Gedanke von einer Größe, die nur in der seiner Ausführung ihresgleichen hat.

Als Text zum ersten Satz hat Mahler eine mittelalterliche lateinische Hymne gewählt: Veni creator spiritus, — eine brünstige Anrufung des schöpferischen Geistes, deren Erfüllung und Gewährung der zweite Teil bedeutet, in dem die Schlußszene des „Faust" mit dem Chorus mysticus als krönender Abschluß zur Symphonie geworden ist. Ich habe schon vorhin erwähnt, daß es mir jetzt noch nicht vergönnt ist, in Einzelheiten einzugehen oder gar Proben aus dieser ungeheuren Partitur mitzuteilen; es bleibe einem — wahrscheinlich nicht fernen — Zeitpunkt aufbewahrt. Sicher aber ist, daß, wenn nach der atemberaubenden Wucht des ersten Themas und der erfinderischen und kontrapunktischen, die schwierigsten Probleme mit spielender Leichtigkeit lösenden Meisterschaft des ersten Satzes, nach der weihevollen Glut der Anachoretenchöre und den unbeschreiblich strahlenden, in verklärte Höhen entrückenden Klängen beim Nahen der Mater gloriosa, nach der geheimnisvollen Majestät des Schlußchors sich noch Gegner und Zweifel melden, dies nur solche sind, die alles Große gefunden hat, solange sein Schöpfer lebendig war. Wer dieses Werk geschaffen hat, wird sie ertragen können. Er kann warten . . .

Der Musiker, dem man all diese Werke dankt, ist als Dirigent und Opernleiter zehn Jahre lang bei uns gewesen. Man hat ihn bekrittelt, statt von ihm zu lernen. Hat ihn als Umstürzler gescholten, statt von ihm zu erfahren, was wahre Pietät ist: jedes Werk in seiner vollkommenen Gestalt vorzuführen, wie es — der redlichen und unerschütterlichen Überzeugung des Interpreten gemäß — sein Schöpfer im Geiste geträumt hat, wenn auch seine Hilfsmittel zu seiner Zeit vielleicht nicht zur völligen Erfüllung seines Traumes ausreichten. Mahler hat — von seiner, ganz Wagnerschem Geist entsprungenen äußerlichen Erziehung des Publikums zu ehrfürchtig störungslosem Erfassen eines musikdramatisch einheitlichen Organismus gar nicht zu reden — in zahllosen Vorstellungen gezeigt, wie die Anwendung des Wagnerschen Stils auf opernmäßige Werke durch ein Ineinandergreifen von Musik, Wort, Aktion und Bild zu bisher ungeahnten dramatischen Wirkungen zu führen vermag; er hat — ich nenne nur Lortzing, „Die lustigen Weiber", Glucks „Iphigenie", „Der Widerspenstigen Zähmung" neben den zum erstenmal unentstellt und ungestrichen in höchster Intensität und klarster Eindringlichkeit unwiderstehlich dargestellten Wagnerschen

und Mozartschen Werken — Aufführungen geschaffen, die es wert wären, als jährlich wiederkehrende Kunstfeste überliefert zu werden, und hat im Konzertsaal Gleiches geleistet. Wer sein Stilgefühl kennen lernen will, braucht nur seine Bearbeitung der Weberschen „Drei Pintos" zu prüfen, die er in Selbstzurücksetzung nie aufgeführt hat. Sein Lohn für all sein Streben war Ekel. Das Verhalten der Kritik gegen ihn und die Gründe dieses Verhaltens mögen lieber unberührt bleiben; es ist eines der traurigsten Wiener Kapitel. Aber auch das Publikum, in seinem altgewohnten Kultus der äußeren Persönlichkeit, hat sich mehr an die Herbheiten seines störrischen, reizbaren und jähen Wesens gehalten als an dessen großartigen künstlerischen Ausdruck. Mag sein, daß er oft Launen nachgegeben hat, zu schroff zugefahren ist, verletzt hat und manchmal fallen ließ, was tags zuvor in erster Reihe stand; aber er hat alles in den Dienst seiner Kunst gestellt, niemals die Person über die Sache erhoben und von sich immer dreimal soviel gefordert wie von allen andern. Wenn er — wie es in seinem schönen Abschiedsbrief an die Opernmitglieder heißt — nur Stückwerk hinterlassen hat, so liegt die Schuld nicht an ihm, sondern im Wesen des Theaters und in der gehässigen Kleinlichkeit seiner Umgebung. Jetzt geht er, um sich eine Unabhängigkeit zu schaffen, die ihm gegönnt werden mag. Wo immer der fahrige Mann mit dem blassen Asketengesicht, der hohen, herrischen Stirn, dem jähen, harten Kinn, den hinter Gläsern blitzenden, geistvollen Augen und dem kindlich gütigen Mund seinen Platz einnehmen wird — er wird überall ein künstlerisches Willenszentrum sein. Er wird als der wiederkommen, der er war. Hoffentlich findet er jene anders wieder, die bisher sein Werk und sein Wesen nicht mit der Liebe verstanden haben, die er in der Gemeinde der ihm Dankbaren erweckt hat. Aber selbst wenn das so rasch nicht kommen sollte — um ihn und sein Schaffen braucht keinem bange zu sein. Er kann warten . . .

DIE STADT DÜSSELDORF UND IHR MUSIKDIREKTOR

von Richard Hähn-Charlottenburg

Die Pensionierung des Düsseldorfer städtischen Musikdirektors hat unter so eigenartigen Umständen stattgefunden, daß die Angelegenheit zum Gegenstande der Behandlung des größten Teiles der deutschen Presse wurde. Diese Behandlung ist meist so leidenschaftlich, daß man unschwer erkennen kann: die Affäre Buths ist längst keine lokale mehr, sondern erheischt weit und breit in allen Fachkreisen die schärfste Beachtung. Der Vorgang ist folgender: Professor Julius Buths wurde im Jahre 1890 als städtischer Musikdirektor berufen. Als solcher ist er den Statuten des sogenannten Städtischen Musikvereins gemäß gleichzeitig Dirigent dieses Chorgesangvereins. Die Stadt zahlt den größten Teil des Gehaltes. Außerdem ist der städtische Musikdirektor Leiter des alle drei Jahre in Düsseldorf stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes, dessen Überschuß oder Fehlbetrag Stadt und Musikverein gleichmäßig teilen. Den ersten Fehlbetrag dieser Veranstaltungen seit Buths' Leitung brachte das Jahr 1905, während bis dahin stets ein Überschuß (1899 sogar ein solcher von 14000 Mk.) erzielt wurde.

Buths fand im Jahre 1890 ziemlich trostlose Chorverhältnisse vor, verstand aber durch seinen rastlosen Fleiß und begeisternde Hingabe auf Grund einer ungewöhnlich musikalischen Persönlichkeit das Musikleben Düsseldorfs auf eine Stufe zu heben, die allseitig höchste Anerkennung fand. Seit Brahms und Berlioz ist da kein Komponist, für den er nicht eintrat und die Bahn freimachen half, wovon noch in jüngster Zeit Reger, Delius und Elgar (dessen Chorwerke er zum Teil erst übersetzen mußte!) Zeugnis ablegen können. Zu vergessen ist nebenbei nicht, daß Buths' Arbeit in einer Industriestadt vor sich ging, was ein erfolgreiches Wirken ungemein erschwert, noch dazu angesichts seiner verblüffenden Ehrlichkeit, der jede Diplomatie zuwider ist. Wer zielbewußt seinen Weg geht, schafft sich Gegner. Und so erging es auch Professor Buths. Stark wurde aber die Gegnerschaft erst, als sich zu ihr der Vertreter einer Tageszeitung gesellte und mit seinen Angriffen dem städtischen Musikdirektor seine Arbeit arg verbitterte, so daß der Musikverein sich unklugerweise veranlaßt sah, Stellung dazu zu nehmen. Der dadurch hervorgerufene unmögliche Zustand wurde äußerlich durch Vermittelung des Oberbürgermeisters schließlich beigelegt, aber manch Stachel blieb doch zurück. Das Jahr 1905 und sein Niederrheinisches Musikfest brachte nun zum ersten Male einen Fehlbetrag, und zwar in Höhe von ca. 10000 Mk. Ein Defizit bei einem Musikfest ist ja etwas so Selbstverständliches, daß man eigentlich keine Worte weiter darüber zu verlieren braucht. 1905 lagen aber die Verhältnisse besonders unglücklich, da drei Holländische Musikfeste und das Bonner Beethovenfest auf dieselbe Zeit fielen, und sonst besonders Holland ein starkes Kontingent von Besuchern stellte, das diesmal ausblieb.

Die Stadt konnte wohl den auf sie entfallenden Teil des Fehlbetrages nicht verwinden; jedenfalls schien ihr vor dem Jahre 1908 und seinem Niederrheinischen

Musikfest zu grauen, und der Verlauf der Dinge zeigt eine so ungeschickte und nervöse Behandlung der Angelegenheit seitens der Stadt, daß man zwischen Mitleid und Zorn schwanken kann. Da aber der Musikerstand auf das empfindlichste dabei geschädigt wurde, so haben wir das Mitleid anderen zu überlassen. Der erste Schritt der Stadt war die Einholung von Gutachten über den Mißerfolg des letzten Musikfestes. Nach Lage der Verhältnisse war von vornherein anzunehmen, daß sich diese Gutachten gegen Buths richten mußten. Man hatte nämlich mit deren Abfassung zwei Juristen betraut: der eine ein durch seine Sammlung Brahmstexte weiteren Kreisen bekannter musikalischer Dilettant mit ungemein liebenswürdiger Beanlagung, der andere erst so kurze Zeit in Düsseldorf ansässig, daß sein Gutachten sich wohl überhaupt nicht auf persönlichen Einblick stützen konnte, beide aber keineswegs in der Lage, in einer derartig komplizierten Angelegenheit ein maßgebendes Votum abzugeben, zu dem von Amts wegen der städtische Musikdirektor der einzig Berechtigte war. Wollte man neben seinem Gutachten noch andere haben, so saßen genug Autoritäten in Rheinland und Westfalen, um der Stadt den Vorwurf der Parteilichkeit zu ersparen. Aber ein Gutachten über ein Musikfest, das die Stadt mit Beiseiteschieben des städtischen Dezernenten für Musik von einem Laien einzieht, kann sich nur gegen den betreffenden Musikdirektor selbst richten. Buths wurde denn auch die Schuld für den Fehlbetrag in erster Linie aufgebürdet, weil er, wie das eine Gutachten sich ausdrückt, kein virtuoser Dirigent sei. Das ist eine recht mißglückte Bezeichnung, die kein Dirigent als Lob empfinden wird, des Wesens Kern aber auch nicht trifft. Was würde überhaupt ein Jurist sagen, wenn ein Musiker zu einem Gutachten über eine Amtshandlung dieses oder jenes Richters aufgefordert würde! Den Aufruhr unter den gesamten Juristen möchte ich sehen! Und warum?! Du lieber Gott, ein bißchen mehr oder weniger muß heute ein jeder juristischer Dilettant sein! — Aber die Stadt wollte gegen Buths vorgehen, anders lassen sich die nachfolgenden Schritte nicht verstehen. Diese Gutachten wurden auch nicht einmal geheimgehalten (hatte die Stadt eine Absicht dabei?), was ein einfacher Takt und die Rücksichtnahme auf die Verfasser unbedingt geboten hätte. Die Stadt wählte nun unter völliger Umgehung ihres musikalischen Beraters eine Kommission, die die Vorverhandlungen für das kommende Musikfest erledigen sollte. Professor Buths reichte als Antwort seine Entlassung ein, die er aber auf Bitten des Musikvereinsvorstandes wieder zurückzog, ehe sie den offiziellen Weg genommen hatte. Anstatt nun die Sache auf sich beruhen zu lassen, drängte die Stadt zu einer anderen Entscheidung. Die Kommission beschloß, der städtische Musikdirektor habe an den Beratungen über Programme und Solisten nicht teilzunehmen! Das bedeutet eine Nichtachtung des fachmännischen Wissens, eine Arroganz des Laientums gegenüber der Kunst und eine Kränkung gegenüber einem anerkannt fähigen Mann, wie es gottlob! sich kaum wiederholen kann. Buths mußte jetzt natürlich definitiv seine Entlassung einreichen, die ihm mit der üblichen Pension bewilligt wurde. Die „Düsseldorfer Zeitung" schreibt sehr treffend: „. . ., hat sich — man höre — jenes Konventikel, das im Rathause schon so viel gut und auch schon so viel schlecht gemacht hat, die Finanzkommission(!!) mit dieser delikaten künstlerischen Frage befaßt, und es wurde schließlich ein Plänchen ausgeheckt, das nur mit einem Unglück enden konnte. Man hat sich, und das ist durch keine Kasuistik aus der Welt zu schaffen, an Herrn Buths versündigt. Man hat ein Konventikel geschaffen, das nicht offen und ehrlich mit Herrn Buths gearbeitet, sondern das mit ihm Verstecken gespielt hat. Wenn Herr Dr. Thelemann sagte, man habe Herrn Buths von den vorbereitenden grundlegenden Beratungen aus Schonung für ihn ferngehalten, so gehört das zu dem,

was ich oben von der Kasuistik gesagt habe. Als notgedrungene Entschuldigung, nachdem die Sache so gründlich schief gegangen, kann man die Ausrede gelten lassen: aber es fehlt ihr die überzeugende Kraft. Was man Herrn Buths zu sagen hatte, mußte man ihm offen und ehrlich ins Gesicht sagen, denn er ist der verantwortliche städtische Beamte; daß die übrigen Personenfragen aber in seiner Gegenwart verhandelt wurden, das zu fordern, war nicht etwa sein Recht, sondern sogar seine direkte Amtspflicht. Was ist das für eine Art, die Geschäfte zu führen, wenn man zu den grundlegenden Beratungen über Solisten und Dirigenten eines Musikfestes Laien und unverantwortliche Dilettanten, die Steckenpferde reiten, mit entscheidendem Stimmrecht zuzieht und den verantwortlichen Berufskünstler, der das Fest vorbereiten und zum größeren Teil durchführen muß, ausschließt?" Der Musikvereinsvorstand hat sich bei der Affäre nicht rühmlich gezeigt, sonst hätte bei einem einigermaßen charaktervollen Vorgehen desselben das Äußerste vermieden werden müssen. Der Musikverein selbst setzte sich allerdings in den schroffsten Gegensatz zu seinem Vorstand und beschloß in einer zahlreich besuchten Versammlung, an dem Musikfest sich nicht zu beteiligen. So traurig es ist, daß in die 85 Jahre lange Reihe der Niederrheinischen Musikfeste eine Lücke kommt, so sehr ist zu begrüßen, daß der Faktor, an den Buths die höchsten Anforderungen stellte, der Chor selbst, geschlossen für ihn eintrat und ihm damit die Gewißheit gab, daß seine Hingabe und Aufopferung und die dadurch erreichten Leistungen nicht umsonst gewesen seien.

Professor Julius Buths hat gezeigt, daß man um des lieben Friedens und der liebgewordenen Arbeitsstätte willen nachgeben kann, hat aber auch gezeigt, daß es eine Grenze gibt, die ein Halt gebietet und zu den Konsequenzen zwingt. Ich weiß, daß er deshalb von gar manchem für töricht gescholten wird; die Musiker in ihrer Allgemeinheit aber werden hoffentlich Buths' Sache zu der ihrigen machen und einmütig gegen eine derartige Mißachtung ihres Standes Protest erheben.

BÜCHER

130. **Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte. 2. Band, 1. Teil. (3. Halbband des Ganzen): Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.**

Wenn unlängst eine Musikzeitung bemerkte, Riemann als Historiker ersticke in Gelehrsamkeit, so möchte ich in bezug auf diesen Halbband, ebenso wie bei dem vorherigen, sehr oft gerade das Gegenteil behaupten: ich sehe ihn hocherhobenen Hauptes die enorme Fülle seines positiven Wissens überschauen. Die geniale Kraft und Klarheit seines Blickes erhebt den Leser wie beim vorigen Band. Welche Ströme warmblütigen Kunstempfindens müssen sich bei diesem Manne zu ruhiger historisch-ästhetischer Betrachtung abgeklärt haben, bis er imstande war, den Stoff für jede kunsthistorische Frage derart zu sichten, Vermutungen über noch fehlendes Material und Urteile über das vorhandene gegen die Referate der Zeitgenossen aus den verschiedensten Epochen abzuwägen, seine auf Grund des momentanen Forschungsstandes gewonnenen Eindrücke mit den Wahrscheinlichkeiten weiterer Erkenntnisse und Resultate zu vergleichen! Auch dieser Halbband wird wieder die Ursache sein, daß in den Neuauflagen kleinerer Musikgeschichten manches dem 15. und 16. Jahrhundert Angehörige modifiziert werden muß, das sich bisher recht hübsch klipp und klar immer von neuem wiederholen ließ. So die Ausführung mehrstimmiger Musik durch lauter Instrumente einer „Familie", deren verschiedene Tonlage nach Analogie der vier Menschenstimmen abgestuft war, die vorwiegende Lage der Melodie im Tenor der Vokalsätze, das Beginnen und überwiegende Befassen der Niederländer mit kontrapunktischer Künstelei, die rein vokale Natur eines großen Teiles der mehrstimmigen Komposition im 14. und 15. Jahrhundert, die enge Begrenzung des Begriffes Madrigalstil, die abschnittbestimmende Bedeutung des Palestrinastils. Daß nun die Erwartungen für den folgenden Halbband, speziell die Blütezeit der italienischen Schulen, zumal für den näher Interessierten außerordentlich hohe sein müssen, ist klar. Gewiß wird er auch über einzelne Punkte, die Disposition des Stoffes im ganzen betreffend, volle Klarheit bringen. Das Werk, das Riemann hier vollbringt, ist von so ganz ungewöhnlichem geistigen Umfang, daß manches in der Darstellung wohl erst endgültig geglättet und gegeneinander abgewogen werden kann, wenn sämtliche Halbbände vorliegen, und damit die Vorbereitungen zur zweiten Auflage beginnen.

Dr. Max Steinitzer

131. **Ernst Holzer: Schubart als Musiker. Zweiter Band der „Darstellungen aus der württembergischen Geschichte, herausgegeben von der württ. Kommission für Landesgeschichte". Verlag: W. Kohlhammer, Stuttgart 1905.**

Die vorliegende Schrift Ernst Holzers, des bekannten Verfassers der „Schubartstudien", stellt die erste zusammenhängende Arbeit über den Musiker Schubart dar. Ein um so verdienstlicheres Unternehmen, als damit auch einem größeren Leserkreise Gelegenheit geboten wird, an der Hand eines sachkundigen Führers sich in bequemer Weise über die musikgeschichtliche Bedeutung eines Mannes zu unterrichten, dessen eigen-

artige Persönlichkeit und wechselvollen Schicksale von jeher starke biographische Teilnahme wachgerufen haben, dessen tonsetzerischem Schaffen aber erst die neueste Zeit wieder allgemeineres Interesse zuzuwenden begonnen hat. Wenn nun auch der Zweck der Holzerschen Studie hauptsächlich biographischer Natur ist, so gewinnt der Leser infolge der sorgfältigen Sichtung und zusammenfassenden Darstellung des gesamten biographischen und bibliographischen Stoffes, in den eine Menge bisher unbekannten Materials verarbeitet ist, im Verein mit dem berücksichtigten Stand der neuesten Forschungeergebnisse über die einschlägige Musikepoche doch ein ziemlich abgeschlossenes Bild vom Musiker Schubart, wie es in dieser Vollständigkeit und Übersichtlichkeit jedenfalls noch nicht vorhanden war. Holzer gliedert seinen Stoff in drei Teile. Der erste bietet die um manche neue Einzelheiten bereicherte, sorgfältig ausgeführte „Lebensskizze", die uns den unsteten Entwickelungsgang des schwäbischen Dichtermusikers, dieser wahrhaft problematischen Natur, aufs lebendigste veranschaulicht. „Was für ein zerfahrenes Leben! Theolog, Schulmeister in einem elenden Nest, Dichter, Organist an einem Weltort [Ludwigsburg], Abenteurer und ‚Schmarotzer', ‚Konvertit', Journalist, zehn Jahre Kerker [Hohenasperg], Hoftheater- und Prologdichter! Mögen andere dabei selbstgewiß ausrechnen, wieviel ‚Schuld' ihn selbst trifft — es ist wahrhaftig kein Wunder, daß nicht mehr aus ihm geworden!" Daran schließt sich der für uns hier hauptsächlich in Betracht kommende Abschnitt „Der Musiker und Musikschriftsteller". In ihm werden zunächst die Leistungen Schubarts im Orgel- und Klavierspiel, besonders auf Grund zeitgenössischer Zeugnisse, beurteilt. „Offenbar lag seine Hauptstärke im Ausdruck, im Feuer und Glanz des Vortrags und im leichtquellenden Reichtum seiner Phantasie, wenn er improvisierte." In dieser Stärke des Phantasierens, führt Holzer feinsinnig weiter aus, lag anderseits Schubarts Schwäche als Komponist; „er verlernte es, für die erstmals auftauchenden Ideen die knappe, konzise, notwendige, letzte Form zu suchen, und hier wahrlich muß man suchen, um zu finden." Schubart war in erster Linie Vortragskünstler, „eine Einheit von Dichter, Komponist, Sänger und Spieler, die man nur mit dem griechischen Wort ‚Rhapsode' zusammenfassen kann". Holzer würdigt sodann der Reihe nach die Kompositionen Schubarts, unter ihnen natürlich besonders ausführlich die Gattung, in der er sein Höchstes geleistet: die volkstümlichen Lieder, von denen sich einzelne, wie das berühmte „Kaplied", ja bis zum heutigen Tage im Volk lebendig erhalten haben. In dem Abschnitt über den Musikschriftsteller empfiehlt Holzer, den reinen Musikästhetiker Schubart allmählich aus der Geschichte der Theorieen auszumerzen, hält aber anderseits die die Zeitgenossen behandelnden Stellen seiner „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", zusammen mit der Autobiographie und den Musikaufsätzen der „Deutschen Chronik", wo sich Schubart überall als gediegener, selbständiger Musikkritiker erweist, einer Neuausgabe für durchaus würdig. Bemerkenswert sind u. a. Schubarts begeisterte Verehrung für Joh. Seb. Bach und seine felsenfeste Überzeugung von dem endlichen Sieg der deutschen Tonkunst über die welsche Musik. „Und was gehörte dazu, um in jener Zeit an die deutsche Zukunft zu glauben!" Man kann Holzer nur beistimmen, wenn er für seinen Helden, dem er übrigens neben der Liebe des Biographen durchaus kritische Sachlichkeit entgegenbringt, Anspruch darauf erhebt, es möge ihm in der Musikgeschichte seiner engeren Heimat der ihm gebührende Platz eingeräumt werden, denn „hier hat er mit seinem Spiel, mit seinen Liedern, mit seinen Schriften, seiner Kritik auf mehrere Generationen gewirkt. Auch in der Musik war er ein ganzer, resoluter Kerl, und sein einziges Unglück war, daß zwei halbe Genies — der Mathemathik und Logik zum Trotz — kein ganzes machen." Den Inhalt des vieles Neue und Interessante bietenden, wichtigen zweiten Teils, „Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes, Bibliographisches", deutet der Titel klar an. Er zerfällt in die Abschnitte „Musikalisches in der Chronik 1774—1777", „Hohenasperg 1777—1787",

„Stuttgart 1787—1791", „Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Schubarts". Mit großem Fleiß ist hier altes und neues Material zusammengetragen und wird mit philologischer Akribie und in klarer, lichtvoller Darstellung verarbeitet. Besonders erwähnt sei die genaue Beschreibung der wichtigen Stuttgarter Handschrift. Die überwiegende Masse des in diesem Teil behandelten Materials stammt übrigens vom Hohenasperg, und Holzer weist mit Recht darauf hin, daß es sehr fraglich sei, „ob Schubart je dazu gekommen wäre, außer einigen Liedern etwas Musikalisches niederzuschreiben, wenn er sein Publizistenleben fortgeführt hätte ... Die Wirkungen der Musik in tiefem Leide hat er an sich selbst erleben können, wie kaum ein anderer." Den dritten Teil bilden feinsinnig ausgewählte Notenbeilagen, darunter die Klaviersonate Nr. 1. Die wertvolle Publikation Holzers sei jedem, der sich für das Leben und Schaffen des merkwürdigen schwäbischen Künstlers interessiert, hiermit nachdrücklich empfohlen. Willy Renz

MUSIKALIEN

132. **Gustav Mahler**: Lieder für eine Singstimme mit Klavier oder Orchester. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Das erste der sieben Gesangsstücke, die der ehemalige Wiener Hofoperndirektor in dieser Sammlung darbietet, ist „Revelge" betitelt und stammt in seiner Dichtung aus „Des Knaben Wunderhorn". Der Komponist hat den Ton des eigenartigen, von derber Realistik zu gespenstischer Phantastik sich steigernden Gedichts vortrefflich getroffen und ein Vortragsstück geschaffen, das sicherlich eine große Wirkung tun wird. Noch weit mehr ist dies aber der Fall bei der aus demselben Gedichtbuch entnommenen Ballade „Der Tambourg'sell". Diese Komposition, die von einer verblüffenden Einfachheit und Volksmäßigkeit ist, halte ich für die weitaus beste der ganzen Sammlung. Die musikalische Schilderung des Abschieds, den der zum Tode verurteilte junge Tambour vom Leben nimmt, ist ergreifend und mit den einfachsten musikalischen Mitteln erzielt. Daß Mahler wirklich ein bedeutender Tonsetzer ist, beweist diese Ballade aufs klarste. Die Geschlossenheit der Konzeption, die man hier findet, ist in den weiteren Heften der Sammlung leider oft einer bedauerlichen Zerfahrenheit gewichen, die sich vielleicht aus dem Streben nach Herausarbeitung aller Details der Texte erklärt. Wie z. B. in den beiden Liedern „Um Mitternacht" und „Liebst du um Schönheit" unaufhörlich die Taktart wechselt, das ist schon beinahe maniriert. Dagegen ist „Ich bin der Welt abhanden gekommen" von einer glücklich erfaßten und festgehaltenen Ruhestimmung erfüllt, die auch durch die zunächst auffallenden häufigen Triolen der linken Hand nicht gestört wird, wenn der Spieler diese nur recht zart, gleichsam als auftauchende Erinnerungen an die nun überwundene Unruhe der Welt erklingen läßt. In den beiden Liedern „Ich atmet' einen linden Duft" und „Blicke mir nicht in die Lieder" fällt eine fast ununterbrochen durchlaufende Bewegungsstimme auf, die vom Begleiter mit besonderer Diskretion zu behandeln ist. Melodisch ist das erstgenannte Stück überaus anmutig, während das andere von Leidenschaft und einer gewissen ängstlichen Hast erfüllt ist. Was die Lieder besonders anziehend macht, ist der Ausdruck inneren Erlebens, der aus allen deutlich erkennbar herausspricht. F. A. Geißler

133. **Eduard Wachmann**: Rumänische Chorgesänge. Verlag: C. Gebauer & Jean Feder, Bukarest.

Die Sammlung besteht aus Chorliedern für Männerstimmen, gemischten Chören für den Schulgebrauch, Studenten-, Soldaten- und vaterländischen Liedern sowie Kirchengesängen und Liturgieen, ebenfalls für gemischten Chor. Was aus dieser reichhaltigen Sammlung besonders Interesse für uns hat, sind die Männerchöre, denen außer dem

rumänischen noch ein deutscher Text beigefügt worden ist. Das sind köstliche Nova für unsere Männergesangvereine und solche Liedertafeln, die sich aparte Ziele gesteckt haben. Die Stimmen sind gut gesetzt und gesanglich, die Harmonieen wohlklingend. Zu diesen eigentlich selbstverständlichen Bedingungen tritt aber noch der melancholische Schmelz des Orients, der wie ein feines Gewebe durch die Gesänge zieht und uns verrät, daß ihr Verfasser wohl ein Leben lang unter den sensitiven Völkern des Balkans, dieser Brücke von Europa nach Asien, geweilt hat. Der Rumäne, dessen Sprache gleichviel slawische wie römische Elemente enthält, nennt sich bekanntlich gern den womöglich „direkten" Nachkommen des stolzen Römers. Leider kann in der Anthropologie der Sprache eines Volkes nur ein geringer Wert beigemessen werden, und gar kein Wert seiner Literatur und Musik, sonst könnten die Liturgieen und kirchlichen Gesänge Wachmanns einen schlagenden Beweis von dem vorherrschenden Slawentum der Rumänen abgeben. Die ganze Melancholie und das besondere religiöse Empfinden der Slawenwelt kommt hier zum Ausdruck, obschon die strenge Einfachheit, die die griechisch-orthodoxe Kirche vorschreibt, gewahrt werden mußte. Entfernt erinnern sie an die russischen religiösen Gesänge, die zu hören man in Deutschland letzthin öfters Gelegenheit gehabt hat. Die Stimmführung in den Kirchenliedern ist übrigens gar nicht so einfach. Übermäßige und andere unbequeme Intervalle, die unsern Durchschnittssängern technisch einen gelinden Schrecken einjagen würden, zeugen hier von einer Sonderart der Tonkunst. Wenn ich nicht so oft in den Balkanländern und in Rußland gehört hätte, mit welcher Leichtigkeit solche Aufgaben von den einheimischen feinhörigen Sängern gelöst werden, ich würde an dem guten Ausgang eines solchen Chorgesangs zweifeln. Zu bedauern ist, daß Wachmanns religiöse Lieder insgesamt nur rumänischen Text enthalten.

Albert Friedenthal

134. **Othmar Schoeck**: Serenade für kleines Orchester. op. 1. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dieses Friedrich Hegar gewidmete Werkchen bekundet eine für ein Opus 1 bemerkenswerte, wenn auch noch nicht freie und reife Beherrschung der Mittel. Sie sind auf ein Minimum reduziert: nur je ein Holzblasinstrument und Horn außer dem Streichquintett; öfters finden sich neben klaren Stellen noch ungeschickte Reibungen, die auf noch ungenügende Kenntnis der Klangwerte hindeuten. Ein besonderes Gepräge erhält das Stückchen durch seine ganze Art und Form. Es ist nicht die landesübliche mehrsätzige Serenade, sondern eine innere programmatische, meines Erachtens glückliche Idee scheint das einsätzige Stück in seiner ganzen Anlage zu beherrschen: der Akt einer Serenadendarbringung mit zorniger Unterbrechung (des Gefeierten?) und humorvoller, warmer, darum um so bestimmter erklingender Huldigung. Also Ausdrucksmusik. Sehr plastisch sind die Themen noch nicht, aber im ganzen ist das Stücklein doch eine entschiedene Talentprobe mit sogar stellenweise aparten harmonischen Gedanken.

135. **August Rosenkranz**: Konzertouvertüre. op. 15. Für Hausorchester bearbeitet von Gustav Zanger. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

Wird man einmal von ungefähr in ein Caféhaus verschlagen, und spielt da die heutzutage übliche Hauskapelle dieses ganz geschickt arrangierte Stück, so mag man sichs wohl gefallen lassen. Aber schon für ernste Dilettantenvereinigungen würde das Opus nach meinem Empfinden eine zu magere Kost bedeuten. Es ist platte Musik von sehr indifferentem Ausdruck und Gehalt — Noten und wieder Noten von der bekannten Sorte mit der Marke „Allzuviel", an denen kein Mensch etwas verliert, oder gewinnt.

Alfred Schattmann

136. **Halfdan Cleve**: Fünf Stimmungen für Pianoforte. op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Harmonisch sehr kompliziert, oft herb und reich an Dissonanzen, mitunter mehr orchestral wie klaviermäßig im Satze, schreibt Halfdan Cleve. Ausdruckskraft und Überschwänglichkeit, Neigung zu scharfen dynamischen Gegensätzen bilden das Charakteristikum der fünf Stimmungsbilder. Relativ klar erscheint Nr. I, Andante tranquillo, im Inhalt wie in der Form gehalten. Das knapp gefaßte Adagio funèbre (II) wirkt ganz ausgezeichnet. In den folgenden Stücken (III und IV) erscheint manches zu gesucht, um als Ausfluß einer regen Phantasietätigkeit überzeugen zu können; im letzten Poco vivo (V) bestechen die Klangfülle und technische Bravour. An die Wiedergabe der Stimmungen dürften sich jedoch nur mit Energie ausgerüstete, leistungsfähige Spieler heranwagen. Artur Eccarius-Sieber

137. **Friedrich E. Koch**: Deutsche Rhapsodie. Konzert für Violine und Orchester. op. 31. Ausgabe für Violine und Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Auch wer, wie Referent das wohl von sich behaupten darf, stets bemüht ist, die guten Seiten einer Komposition in den Vordergrund zu stellen, muß fast verzweifeln, solche in diesem Werk zu finden: es ist Musik, die nur grübelnder Reflexion ihre Entstehung zu verdanken scheint, an der Herz und Gemüt unbeteiligt ist. Möglich, daß beim Zusammenwirken eines Geigers ersten Ranges mit einem vorzüglichen Orchester das Werk sich als bedeutend erweist, aber in weitere Kreise wird es nie dringen. Die Solostimme enthält manche interessanten Stellen, doch werden diese meist durch den Hinzutritt der Begleitung abgeschwächt; nur ja nicht natürlich, nur höchst kompliziert scheint mir diese vom Komponisten absichtlich geschrieben zu sein. Am erfreulichsten sind noch die Variationen, die in der Mitte des Werks stehen, aber akademisch-trocken sind auch sie.

138. **César Cui**: 2me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 68. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein höchst empfehlenswertes Quartett. Der erste Satz ist geradezu ein Muster klarster Durcharbeitung reizvoller, sich sofort dem Ohre einschmeichelnder Themen. Sehr wirkungsvoll ist das feurige Scherzo mit seinem gesangsreichen Mittelsatz. Nicht ganz einfach für das Verständnis und den Vortrag ist der langsame Satz. Im Finale sind ganz offenbar der russischen Volksmusik entnommene Themen in Rondoform verarbeitet.

139. **Ignatz Waghalter**: Sonate für Violine und Pianoforte. op. 5. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Diese nicht gerade leichte Sonate zeugt von sicherer Beherrschung des Satzes und geläutertem Geschmack in der Themenbildung; in der Rhythmik bemüht sich der junge Komponist, möglichst eigenartiges zu bieten. Auch vermeidet er jede Weitschweifigkeit. Als Zwischensatz des liedförmigen Andante bringt er recht geschickt ein flottes Scherzo.

140. **Max Lewandowsky**: Sonate für Pianoforte und Violine. op. 8. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Der junge Komponist weilt nicht mehr unter den Lebenden. Aber soll man wirklich „De mortuis nil nisi bene" nun sagen? Wären alle Themen so energisch und großzügig, fast symphonisch wie das erste, mit dem die dreisätzige Sonate beginnt, so wäre sie höchst beachtenswert. Leider sind aber die Gesangsthemen durchweg zu süßlich-weichlich; dazu befleißigt sich der Komponist bei der Verarbeitung seiner Gedanken einer ermüdenden Weitschweifigkeit; er musiziert drauf los, als ob er nur goldene Worte zu sagen hätte; überall finden sich interessante Anläufe, infolge mangelnder Kritik verflacht aber fast alles nur gar zu bald. Am schwächsten ist der langsame Satz.

Wilhelm Altmann

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1908, No. 5—10. — Aus Rudolf Louis' neuem Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart" wird unter der Überschrift „Fortschritt oder Verfall?" ein Abschnitt abgedruckt, in dem der Verfasser die Frage, ob die moderne Musik dem Verfall entgegengehe, verneint. — „Aus der Selbstbiographie Karl Friedrich Zelters", die sein Enkel Wilhelm Rintel 1861 in Berlin herausgab und jetzt vergriffen ist, teilt Joseph Lewinski manche interessante Ereignisse aus Zelters Leben mit. Er schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Der Leser erkennt schon aus diesem dürren Skelett des Tatsächlichen die Gediegenheit des vortrefflichen Mannes, die ihn der innigen Freundschaft eines Goethe würdig machte." — Unter dem Titel „Der verwünschte Ruhm. Erinnerungen an das Konservatorium" wird eine Erzählung von Potapjenko veröffentlicht (No. 5 und 6), die, wie die Redaktion in einer Fußnotiz bemerkt, „als Beitrag zur Frage der ‚Wunderkinder' heutzutage besonders interessieren" wird. — Der Aufsatz „Anton Bruckner. Neunte Symphonie (in d-moll, dreisätzig)" von Theodor Helm jun. (No. 6, 8, 11 und 12) enthält eine sehr ausführliche Erläuterung der Symphonie mit zahlreichen Notenbeispielen. — Walter Niemann wendet sich in dem Aufsatz „Eugen d'Albert's Bach-Ausgaben" (No. 6) hauptsächlich gegen d'Albert's Vorwort zu seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klavier", insbesondere gegen die Sätze: „Bach empfand . . . . durchaus verschieden von uns Modernen: kerniger, wohl auch gesünder — indessen waren ihm jedenfalls eine große Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd und die Tonfarben in unserm heutigen Sinne gänzlich unbekannt", „auch drückt er alles, was er empfand, massiger — vielleicht oft großzügiger — aber jedenfalls eintöniger aus, als wir es heute wollen". — E. H. veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Caruso („Enrico Caruso"), O. K. einen über Schillings („Max Schillings — Stuttgarter Hofkapellmeister"). — Über einige Pensionskassen, Unterstützungsvereine u. dergl. berichtet L. F. in dem Aufsatz: „Welche Aussichten hat eine Musiklehrerin für ihr Alter?" (No. 6). — Alexander Eisenmann untersucht in dem Aufsatz „Mozarts VII. Violinkonzert" (No. 7) eingehend die Frage, ob das vor einigen Monaten von Albert Kopfermann herausgegebene Violinkonzert wirklich von Mozart komponiert wurde oder nicht. Er hält es für „schwer, im vorliegenden Falle zu einem positiven Resultat zu kommen". Auch viele von anderen Musikschriftstellern und Musikern geäußerte Ansichten über das neue Konzert werden in diesem Aufsatz mitgeteilt. — F. A. Geißler beklagt in dem interessanten Aufsatz: „Die Sehnsucht nach den Vierteltönen", daß wir infolge der Gewöhnung an die Enharmonik des Klaviers nicht mehr in dem Maße, wie z. B. die alten Griechen, fähig sind, Intervalle, die kleiner sind als Halbtöne, wahrzunehmen. Beethoven habe „in seinen Quartetten durch eine aufs höchste gesteigerte Polyphonie und eine bisher ungeahnte Feinheit der rhythmischen Kleinarbeit die Grenzen der Intervalle dermaßen verengt, daß der Halbton oft nicht mehr als kleinste Stufe erscheint, daß wir vielmehr in vielen Fällen meinen, ein noch kleineres Intervall zu hören". Das bringt Geißler mit der Taubheit Beethovens in Zusammenhang. Dadurch, daß

sein „äußeres Ohr“ nicht mehr den „überlauten, vordrängenden Klang des enharmonischen Klaviers“ vernommen habe, sei er von „dem Zwange der ‚temperierten‘ Stimmung“ frei geworden und habe „die reinen, feinen Klänge so klar“ vernommen, daß er versuchen konnte, „sie mit den unzulänglichen Mitteln unserer Notenschrift festzuhalten“. Richard Strauß zeige, besonders in seiner „Salome“, dadurch, daß er „auf Tonalität so gut wie ganz verzichtet, vielmehr die verschiedensten Tonarten nebeneinander stellt oder, besser gesagt, ineinander schiebt“, sein Streben nach „Neugewinnung der Vierteltöne für das menschliche Ohr“, die „eine ungeheure Bereicherung, ja sogar vollständige Umgestaltung der gesamten Tonkunst“ bedeuten würde. Max Reger komme „durch die sinngemäße und konsequente Ausbildung der Polyphonie, des Rhythmus und einer nur aus der freiesten Stimmführung sich ergebenden Harmonik ebenfalls zu jenem harten Anprallen des Sekundenintervalls, zu jenem bohrenden Suchen nach den Vierteltönen“. Am Schluß spricht Geißler die Meinung aus, daß „vielleicht in einem halben Jahrhundert“ unser Ohr „sogar auf Vierteltöne eingestimmt sein“ werde. — Toni Konrath beschreibt in dem Aufsatz „Pfitzner als Dirigent der Pastorale von Beethoven (aus dem Tagebuche eines Orchestermusikers)“, wie Hans Pfitzner die Symphonie in Wien dirigierte. Der Aufsatz enthält zahlreiche Notenbeispiele mit genauer Angabe, wie Pfitzner die angeführten Stellen spielen ließ. — Der Aufsatz „Das Jubiläum des Philharmonischen Chores zu Berlin“ von Paul Ertel enthält eine Geschichte das genannten Chores und eine Lebensbeschreibung seines Gründers und Leiters: Siegfried Ochs. — Paul Bekker veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Max Bruch („Max Bruch“), Ernst Segnitz einen über La Mara („La Mara [Marie Lipsius]“). — Der Aufsatz „Etwas von Paganini“ enthält Mitteilungen über die Kindheit Paganini's, seine Geige und ein in dieser Nummer veröffentlichtes Bild. Am Schluß wird ein Brief von Rudolf Freiherrn Proscházka abgedruckt, der gegen die weitverbreitete Geringschätzung der von Schumann und Liszt hochgeschätzten Begabung Paganini's als Komponisten protestiert. (Auf ein günstiges Urteil Joachims über Kompositionen P.'s haben wir in dem Bericht über den „Mercure musical“ in unserer vorigen „Revue“ hingewiesen.) — Hans F. Schaub berichtet in dem Aufsatz „Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland“ (No. 8), hauptsächlich auf Grund der Waltzschen Schrift, über die elende Lage des Musikerberufes. — Hermann Cramer setzt die von uns schon früher angezeigte Besprechung von Werken für Violoncello fort („Führer durch die Literatur des Violoncellos“). — Amédée Boutarel bespricht in dem Aufsatz „Historische Porträts“ die, auch in der „Musik“ (VII, 8) veröffentlichten, aus der Collection Marmontel in Paris stammenden Bildnisse Glucks, Marmontel's, Chopin's und Stephen Hellers. — O. K. drückt in dem Aufsatze „Disharmonisches aus der Musikstadt München“, in dem er das Verhalten des Kaimorchesters gegen Rudolf Louis bespricht, seine Verwunderung darüber aus, „daß noch nirgends auf die juristische Seite des Falles hingewiesen worden ist“. Er wünscht, daß Besucher des durch den Krawall gestörten Konzertes die Direktion der Volkssymphoniekonzerte verklagen, weil sie „um den künstlerischen Genuß gekommen“ seien, den sie nach der Bezahlung des Billets beanspruchen konnten. K. meint sogar, daß im „allgemeinen öffentlichen Interesse“ „vielleicht der Staatsanwalt wegen öffentlicher Beleidigung oder wegen groben Unfugs einschreiten sollte“. Die Hauptschuld daran, „daß das Kaimorchester nicht in steter, ununterbrochener Entwickelung fortschreiten konnte“, tragen nach K.s. Meinung die Stadt München, die das Unternehmen nicht durch Geldzuwendungen gefördert habe, und die Musikfreunde Münchens, die es

„nur zur Zeit Weingartners" durch genügenden Besuch der Konzerte unterstützt hätten. — Der Aufsatz „Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der ‚Bäderverband' und eine Pflichtversäumnis" (No. 9) von Paul Marsop verteidigt die genannte Anstalt gegen die Vorwürfe, die der „Allgemeine Deutsche Bäderverband" in seiner letzten Generalversammlung gegen sie erhoben hat. Marsop empfiehlt dem Bäderverband, auf die Tagesordnung seiner nächsten Generalversammlung „die Verbesserung der sozialen Lage und die Reform der Programme der deutschen Badeorchester" zu setzen. — Gustav Neuhaus beschreibt in dem Aufsatz „Das natürliche Notensystem" seine neue Notenschrift. Eingehender hat N. diese in einer Broschüre dargestellt, die vom Verleger, H. Neuhaus in Bochum, unentgeltlich und portofrei zu beziehen ist (und die auch in der „Musik" besprochen werden wird). — Max Röttgers bespricht ausführlich den ersten Teil des zweiten Bandes der Kalbeckschen Biographie Johannes Brahms' („Max Kalbeck: Johannes Brahms"). — Hans F. Schaub berichtet über „Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar". — Eugen Honold sagt in dem Aufsatz „August Wilhelmj †": „Wenn er als Künstler wohl nicht ganz auf derselben Höhe stand wie als Virtuose, so darf er doch als einer der bedeutendsten Sterne der deutschen Geigerwelt bezeichnet werden." — Das 9. Kapitel der „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke" von G. Münzer behandelt die Sonate (No. 1), das 10. die Symphonie (No. 9). — Rudolf Louis begründet in dem interessanten Aufsatz „Zum 13. Februar 1908. Erinnerung und Ausblick" (No. 10) die Ansicht, daß die Gefahr des „Wagnerianertums" vornehmlich darin liege, daß Wagner ein „universaler" und doch so „subjektiver" Geist war, „daß, wann und wo immer er es unternahm, eine fremde Erscheinung zu deuten oder zu erklären, ganz unwillkürlich eine oratio pro domo daraus wurde". Dadurch komme der Verehrer Wagners leicht dazu, „die ganze Welt des deutschen Geistes" so zu sehen, „wie sie der Bayreuther Meister sich konstruiert hatte"; und es koste ihn dann „eine schwere Anstrengung, von all dem, was diese Konstruktion Unhaltbares und Irreleitendes enthält, ganz wieder loszukommen". Wenn wir uns aber „von der Alleinherrschaft Richard Wagners über unsern Geist" befreit hätten und dann zurückblickten auf das, was wir ihm verdankten, und was uns kein anderer hätte geben können, so könne „kein anderes Gefühl zurückbleiben, als heißer Dank und innigste Liebe". Bald werde es „keine als solche sich bemerkbar machenden Wagnerianer mehr geben, weil es schließlich niemand mehr gibt, der in einem gewissen höchsten und besten Sinne nicht Wagnerianer wäre". — Knud Harder bespricht in dem Aufsatz „Richard Wagner und Dänemark" die Pflege der Wagnerschen Kunst in Dänemark und die Urteile der Dänen über einzelne Gestalten der Wagnerschen Dramen, über Wagnersche Musik, über Wagners Charakter usw. — Heinrich Schwartz beginnt eine längere pädagogische Abhandlung unter dem Titel „Czernys Schule der Geläufigkeit und anderes". — Gelegentlich der erfolgreichen Aufführung der „Istrianischen Hochzeit" in Wien veröffentlicht Max Dietz den Aufsatz „Anton Smareglia und seine Oper ‚Istrianische Hochzeit'", der eine Lebensbeschreibung des Komponisten und eine Besprechung seiner Werke enthält (No. 10 und 11). Dietz meint, die Aufführung der Hauptwerke Smareglia's sei „eine Ehrenpflicht, der sich keine Bühne, die sich selbst achtet und sich höheren Idealen als der Befriedigung des Tagesgeschmacks weiht, entziehen" könne.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Im Flämischen Opernhaus brachten es „Fidelio", „Tannhäuser" und die „Fledermaus" zu mehrfachen Wiederholungen; namentlich letztere gefiel in der in Deutschland jetzt beliebten Besetzung mit Opernkräften ganz besonders. Wagners „Siegfried" und Zöllners „Faust", die beide in Vorbereitung waren, erhalten wir in dieser Saison nicht. Des Genter Kapellmeisters Roels „Pinksternacht", ein gediegenes, reich intrumentiertes kurzes Werk erzielte als Novität unter Leitung des Komponisten einen großen, wohlverdienten Erfolg; der Einakter „Gioia" von Godelsky eine direkte Ablehnung. A. Honigsheim

BERLIN: Königliches Opernhaus. Mit der Neueinstudierung der „Hugenotten", die Ende März, musikalisch revidiert und aufs prächtigste ausgestattet, in Szene gingen, war einem persönlichen Wunsche des Kaisers Folge geleistet. Die Musiker von heute verhalten sich Meyerbeer gegenüber mehr oder minder ablehnend und wollen nicht viel mehr als seine kompositionstechnische Virtuosität gelten lassen; das Publikum wiederum, ohne gerade nach einer Bevorzugung dieser Oper Verlangen zu tragen, goutiert doch immer noch gar vieles darin, zumal wenn es von geeigneten Kräften geboten wird. Die beginnen nun freilich immer empfindlicher zu fehlen. Wir haben — in Deutschland wenigstens — keine Meyerbeer-Sänger und keinen Meyerbeer-Stil mehr, was für die Beurteilung der Wirkung nicht außer acht zu lassen ist. Frl. Destinn (Valentine), Frl. Hempel (Königin), Frl. Kauffmann (Page), die Herren Jörn (Raoul), Knüpfer (Marcel), Griswold (St. Bris) und Berger (Nevers), sie alle konnten nur im Einzelnen, nach Maßgabe ihres Talentes und Bildungsganges, den Rollen Charakteristisches abgewinnen, und der dirigierende Kapellmeister Leo Blech verfuhr, aus Scheu vor ordinären Effekten und Gewohnheitssünden, mit einer Subtilität und Vornehmheit, die seiner Gewissenhaftigkeit und seinem Geschmack ein gutes Zeugnis ausstellten, dem musikalischen Stil des Werkes aber ein gut Teil von seiner Eigenart nehmen mußte. Der Schwerpunkt dieser „Hugenotten"-Aufführung lag also im Szenischen. Was Echtheit und Pracht der Kostüme, was malerische, im besonderen koloristische Schönheit der Dekorationen anbelangt, wurde in der Tat ganz Außerordentliches vor Augen geführt. Die Burghalle im ersten, der Schloßgarten im zweiten Akt waren Bilder von seltenen Reizen; nicht minder wirksam waren das Straßenbild und das Interieur im vierten Akt gestaltet; selbst die kurze Schlußszene erhob sich in ihrer bildlichen Wirkung weit über das Gewohnte. In diesem vornehm-künstlerischen Rahmen nun spielte sich die Handlung überraschend natürlich ab. Intendant v. Hülsen, der diesmal die Regie selber führte, hat in der Art, wie er mit überlebten Traditionen aufgeräumt und aus freier Anschauung Neues und Verständiges geschaffen hat, Geschmack und technisches Geschick bewiesen. Hebt man noch hervor, daß durch Aufmachen verschiedener Striche das Verständnis gefördert ist und manche Übergänge motivierter geworden, so hat man allerdings erschöpft, was es über die neueste Darstellung der „Hugenotten" an Gutem zu berichten gibt. — Eine „Aïda"-Vorstellung sollte einer jungen Dame Gelegenheit bieten, an so hervorragender Stätte die Aufmerksamkeit auf ihre Begabung zu lenken. Das Ergebnis war aber nicht günstig genug, um den Versuch gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Signorina Salvatini, die die Titelrolle italienisch sang, besitzt zweifellos gesangliche Beanlagung und stimmliche Mittel von ungewöhnlichen Qualitäten. Aber sie ist noch völlig unfertig in ihrer Ausbildung. Die hohen Töne nimmt sie gewaltsam und singt dann empfindlich unrein; vor allem aber ist das Organ noch nicht der Träger überzeugenden dramatischen Ausdrucks, auch blieb das Technische der Partie zum großen Teil unbewältigt. Über das Unzulängliche der Darstellung hätte man sonst bei einer Debütantin allenfalls hinwegsehen können. Der Abend war trotzdem insofern kein verlorener, als er uns mit recht tüchtigen Leistungen einheimischer Künstler bekannt machte. Frl. Ober trat als Amneris weit vorteilhafter als bisher hervor; sie entwickelte sogar etwas wie Schöpferkraft in dieser Rolle und ließ ihre schöne Altstimme sich so prächtig entwickeln, daß man in Zukunft Gutes von ihr erwarten kann. Herr Krasa gab zum erstenmal mit gutem Gelingen den König, diese kleine, aber nicht unwichtige Partie. Herr Maclennan hat den Radames bereits nach Caruso hier gesungen. Er bekundete aber in dieser Rolle so auffällige Fortschritte im Gesang, in der Beherrschung des Deutschen und im Erfassen dramatischer Aufgaben, daß es nur gerecht ist, ihm in diesem Streben Anerkennung und Aufmunterung zuteil werden zu lassen.

Komische Oper. Direktor Gregor hat neuerdings Verdi's „Maskenball" dem Spielplan seines Theaters einverleibt, hat aber damit abermals eine wenig glückliche Wahl getroffen. Die italienische Oper, vornehmlich die ältere, wurzelt nun einmal zu stark im Nationalen, um ohne Beeinträchtigung der Wirkung auf anderen Boden verpflanzt werden zu können. Es gibt Verdi-Opern, die bis zu gewissem Grade Ausnahmen bilden. „Rigoletto", auch „Traviata" können durch Betonen des Dramatisch-Charakteristischen allenfalls genießbar gemacht werden. Der „Maskenball" jedoch kann den italienischen Gesangsstil, italienische Verve und italienisches Theaterblut nicht entbehren. Die Komische Oper nennt zwar zwei Landsleute Verdi's ihr eigen, aber Maestro Tango ist zu einseitig Taktschläger, besitzt wohl auch nicht die nötige Autorität, um ein deutsches Ensemble seinem Temperamente gefügig zu machen, und Maria Labia versagt leider gesanglich vollkommen, sobald sie sich der deutschen Sprache als Ausdrucksmittels bedienen muß. Noch ungenügender als ihre Amélia waren die Ulrike und der Page durch die Damen Krüger und Pickert vertreten. Wie kann man nur den „Maskenball" ohne Altistin und ohne Koloratursängerin geben wollen! Die schönen Ensemblesätze fielen solchergestalt gänzlich ins Wasser. Eindruck machte einzig der Graf Navals, der in der Liebesszene überzeugende Akzente fand, und der Renato Egenieffs, der eine sympathische, echt männliche Figur schuf und namentlich in seiner großen

F-dur-Arie gesanglich das weitaus Beste des Abends bot. Die Vorstellung fand den üblichen Premierenbeifall. Dr. Leopold Schmidt

COLMAR: „Sonnenwendglut", dramatische Ballade in drei Aufzügen. Dichtung von Felix Baumbach. Musik von Hans Schilling-Ziemssen. Uraufführung. Hans Schilling-Ziemssen, aus der Münchener Schule hervorgegangen (Thuille), hat sich bereits in der Musikwelt einen geachteten Namen gemacht — verschiedene seiner Kompositionen sind bei den Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins schon aufgeführt worden. In der „Sonnenwendglut" tritt er zum ersten Male als Opernkomponist hervor, und zwar, wie vorausgeschickt sei, als Musikdramatiker in den Bahnen Wagners wandelnd. Anstoß hierzu gab das dem Wagnerschen Stoffkreise entlehnte Libretto, das in die isländische Vorzeit versetzt. Helga, Sieglinden gleich an einen ungeliebten, alternden Gatten vermählt, sucht Erlösung in den Armen Bragars, eines normannischen Recken, der am Sonnenwendtag sie übers Meer entführen will, obwohl Thordis, ein Mittelwesen zwischen Kassandra und einer Norne, ihr warnend dazwischen tritt. Statt des Geliebten aber, dessen Boot sie auf der Klippe erwartet, erscheint plötzlich ihr Mann, und entsetzt stürzt die Getäuschte ins Meer. Der zweite Akt spielt 20 Jahre später — was hier jedoch durch die Gleichheit der Hauptpersonen dramatisch erträglich gemacht wird, zumal da Jung-Helga, der Verstorbenen Tochter, von der gleichen Sängerin dargestellt wird. Oluf, eine dem Erik aus dem „Holländer" gleichende Figur, liebt die Jungfrau und gesteht ihr das gleichzeitig, als ihr Vater Modur von Thordis über den wahren Grund des Todes seiner Gattin aufgeklärt wird. Und im gleichen Moment erscheint abermals Bragar, als schiffbrüchiger siecher Mann, und erkennt in Jung-Helga den Traum seiner Jugend wieder. Mit der Pflege des Helden erwacht in dieser die Liebe zu dem stattlichen Helden; trotzdem sie alles erfährt, siegt diese Liebe: „die Mutter segnet ihren Bund". Nicht so aber der gebrochene Modur, der den Räuber seines einstigen Glückes töten will; da ist es wiederum Thordis, die ihn der Rache entsagen und die heilige Gewalt der Liebe ehren lehrt — versöhnt läßt er, abermals zur „Sonnenwende", die Liebenden übers Meer ziehen! — Die Handlung ist von Felix Baumbach, einem Karlsruher Schauspieler, nicht ohne Geschick, doch auch nicht frei einerseits von Wagnerismen, andererseits von Banalitäten (namentlich in den Chören) dramatisch verarbeitet und bietet dem Tonsetzer dankbares Material. Daß die Tonwelt des überragenden Bayreuther Meisters ihn in ihren Bann geschlagen — wer wollte ihm das verargen? Ist es doch auch mehr der Stil und die Analogie gewisser Situationen, hauptsächlich mit solchen des „Holländer", die da hervortritt, und keineswegs bedeutet die Musik ein Plagiatwerk. Denn Schilling besitzt genug Eigenes in Erfindung und Gestaltung, um das Recht, gehört zu werden, beanspruchen zu können. Am wenigsten behagte mir der stark zerrissene, nicht selten etwas lärmende erste Akt, in dem namentlich die Chorstellen melodisch außerordentlich unglücklich gefaßt sind; doch wird der Autor da wahrscheinlich zu Verbesserungen bereit sein. Von der besten Seite zeigt sich sein lyrisches Können im zweiten Akt, der viele Schönheiten enthält; besonders ein Ensemblesatz — wenn doch unsere modernen Tonsetzer sich nicht durch eine ganz verkehrte, öde Prinzipienreiterei davon abhalten ließen, dieses, gerade der Musik ureigene, so ungemein wirkungsvolle Ausdrucksmittel des stimmlichen Zusammenwirkens auch auszunutzen (s. das Meistersingerquintett!) — darf als Höhepunkt bezeichnet werden trotz starker harmonischer Anklänge an die Brangänenstelle im zweiten Tristanakt! Auch der dritte Akt bietet, wiederum von den verunglückten Chorstellen abgesehen, musikalisch recht Schönes, was allerdings in der Aufführung zumeist verloren ging. Im ganzen ist die Schillingsche Tonsprache edel und ausdrucksvoll, vielfach von einnehmender Melodik, die Mittel des modernen Orchesters ohne Überladung und Effekthascherei mit Geschick verwendend. So glaube ich, daß mit einiger Ausreifung, namentlich auch mit besserer Gestaltung des Schlusses, der unbedingt an Stelle des unmotiviert tonlosen Herumstehens aller Beteiligten ein zusammenfassendes Vokalensemble erforderte (s. ebenfalls die „Meistersinger"!), das Werk es verdient, daß auch größere Bühnen sich seiner annehmen, auch schon um seinen wahren Gehalt wirklich ins Leben zu erwecken. Denn dies war in Colmar, bei der relativen Unzulänglichkeit der Mittel, besonders des (Militär-)Orchesters, die wohl der Spieloper, nicht aber den Schwierigkeiten des modernen Musikdramas gewachsen sind, nur zum Teil der Fall; namentlich der dritte Akt fiel völlig auseinander. Dazu kam, daß die Vertreterin der Hauptrolle stimmlich ziemlich unmöglich war, während die sonstigen Solokräfte, abgesehen von einigen provinzialen Übertreibungen, recht Achtbares boten. Möge dem strebsamen und begabten Komponisten neben dem Colmarer Lokalerfolg vor allem es beschieden sein, sein Werk auf einer großen Bühne einmal erstehen zu sehen. Bei dem Mangel an besseren Musikdramen wäre ein solcher Versuch, auch den Lebenden zum Recht des Gehörtwerdens zu verhelfen, wohl angebracht.

Dr. Gustav Altmann

ESSEN: Unter den Gaben des Stadttheaters ist besonders die Aufführung von Wagners „Siegfried" zu nennen; Paul Struensee bot eine außerordentlich vielversprechende Interpretation des Titelhelden. Max Hehemann

GENF: Als Neuheiten sind zu nennen: „Yvonne", lyrisches Drama in einem Akt von G. de Seigneux, „Le Chemineau", lyrisches Drama in vier Akten von X. Leroux, „La Damnation de Faust" von Berlioz, „Thérèse", Musikdrama in zwei Akten von Massenet. Dank einer guten Wiedergabe wurden alle diese Werke beifällig aufgenommen.

Prof. H. Kling

HAAG: Die Wiederkehr von Wagners Sterbetag feierte der Opern-Verein mit einer Vorstellung der „Meistersinger" unter Leitung von Peter Raabe. Im großen und ganzen eine befriedigende Aufführung, wiewohl hie und da nicht ganz einwandfrei. Am besten zeigte sich Frl. Seebe als des Meisters Pogner reizendes Töchterlein Evchen, Erwin als Beckmesser und Georg Bischof als Hans Sachs. Ungenügend

war Oskar Bolz als Walter; Regie und Inszenierung waren sogar schlecht. Imposant klang der Chor im letzten Akt. Die Vorstellung fand freudige Aufnahme. — Die Französische Oper brachte die Erstaufführung in Holland von „Le Chemineau“ (Der Landstreicher) von J. Richepin und Xavier Leroux und erzielte schon bei der ersten Vorstellung einen glänzenden Erfolg. Das Textbuch enthält viele schwache Stellen, gibt aber auch mehrere packende und reizende Szenen. In der Musik finden sich manche gutgelungene Einzelheiten von tiefgefühlter Lyrik und origineller Ausdrucksweise. Schade, daß Leroux nicht immer ursprünglich ist: Charpentier, Massenet und d'Indy haben sein Schaffen stark beeinflußt. Bei sehr guter Besetzung und trefflicher Inszenierung machte die Erstaufführung großen Eindruck. Das Werk ist jetzt schon öfters wiederholt worden. Kapellmeister Bastide leitet das Ganze mit Sicherheit und feinem Geschmack. Herman Rutters

LEMBERG: Die heurige Saison hat uns nur eine Neuaufführung von Wert gebracht: „Rheingold“! Eine wahre Musteraufführung, die wir unserem ersten Kapellmeister Antonio Ribera und dem energischen Vorkämpfer für Wagner Alexander von Bandrowski zu verdanken haben. Drei Monate lang arbeitete Ribera an der Einstudierung, die bei dem meistenteils ungenügenden Sängermaterial und der Verständnislosigkeit der Theaterleitung und Regie, die mehr schadeten als nützten, besondere Schwierigkeiten bot. Trotzdem war die Aufführung in jeder Hinsicht vollkommen und ausgezeichnet. — Die heurigen Gastspiele brachten wenig Erfreuliches. Frau Orbellini erfüllte die in sie gesetzten Hoffnungen gar nicht, und nur die Bassisten Battistini und Adam Didur errangen einen wohlverdienten großen Erfolg.
Alfred Plohn

LUZERN: Das von Direktor Hanns Eichler geleitete, subventionierte Stadttheater brachte während der abgelaufenen sechseinhalbmonatlichen Spielzeit in meist guter Inszenierung zur Aufführung: die Operettenschlager „Frühlingsluft“, „Walzertraum“ und „Lustige Witwe“ und die Opern: „Undine“, „Wildschütz“, „Waffenschmied“, „Goldenes Kreuz“, „Regimentstochter“, „Postillon“, „Glöckchen des Eremiten“, „Freischütz“, „Fidelio“, „Faust“, „Carmen“ und „Fliegender Holländer“. In die musikalische Leitung teilten sich die Kapellmeister Dr. Ludwig Neubeck und Carl Ehrenberg. Zur Saison 1908/9 wird die Subvention erhöht und das städtische Theaterorchester auf komplette Besetzung gebracht werden. A. Schmid

PARIS: Die Wiederaufnahme des Balletes „Namouna“ von Édouard Lalo war schon lange eine Ehrenpflicht der Großen Oper, denn der herbe Mißerfolg des Jahres 1882 ist ein ähnlicher Irrtum gewesen, wie zuvor die Niederlage des „Tannhäuser“ oder wie der Halberfolg der „Carmen“ in der Komischen Oper. Im Konzertsaal haben sich sehr bald zwei Orchestersuiten aus „Namouna“ eingebürgert, und der von Anfang an durchschlagende und dauernde Erfolg der 1888 in der Komischen Oper zuerst gegebenen Oper „Le Roi d'Ys“ hat überdies bewiesen, daß Lalo, den man zur Zeit der „Namouna“ als „Symphoniker“ verschrie, auch der Theatermusik mehr als gewachsen ist. Es ist unbegreiflich, daß die verflossene Direktion Gailhard, die so viel totgeborene Ballete herausbrachte, die „Namouna“ immer wieder verschob, so daß das Verdienst und auch der Vorteil nun den Herren Messager, Broussan und Lagarde zufallen. Das Werk krankt ja freilich an seiner Zwangsgeburt. Direktor Vaucorbeil, ein Komponist dritten Ranges, der den „König von Ys“ bewundert hatte, bevor er die Direktion der Großen Oper übernahm, ließ ihn schnöde fahren, als er in Amt und Würde war, und entschädigte seinen Freund Lalo mit der Bestellung eines Ballets, für das der Archivar der Oper Nuitter in aller Schnelligkeit ein Libretto fabrizieren mußte, das Lalo, um überhaupt in der Oper an die Reihe zu kommen, unbesehen annahm und mit Hast zu komponieren begann. Er wurde darüber krank, und Gounod vollendete die Orchestrierung. Das aus einem Prolog und zwei Akten bestehende Libretto enthält zu viel Handlung, die durch die Pantomime allein nicht verständlich gemacht werden kann, und die Tänze erscheinen bloß als äußerliche Zutat. Namouna, die im Spiel gewonnene und vom Gewinner freigegebene griechische Sklavin, rettet ihrem Befreier dreimal das Leben, bis ihr rachedurstiger früherer Herr von ihrem ergebenen kleinen Diener ermordet wird. Originell, aber wenig wahrscheinlich ist, daß sie sich als Blumenhändlerin zwischen die Kämpfenden stürzt und beide Degen an den Spitzen festhält, bis das Volk herbeieilt. Die Musik enthält dagegen trotz der überstürzten Arbeit sehr viel reizende Einzelheiten, die sich weit über die hergebrachte Balletmusik erheben und die, durch das szenische Bild unterstützt, noch stärker wirken, als im Konzert. Im Jahre 1882 tadelte man namentlich den „barbarischen Lärm“ der Jahrmarktsszene, wo ein Blechorchester auf der Bühne mitwirkt. Heute findet man die Sache beinahe zu zahm, aber es muß auch gesagt werden, daß damals in den wenigen Vorstellungen der „Namouna“ die beiden Orchester immer disharmonierten, während diesmal Kapellmeister Vidal schon in der Generalprobe das genaueste Zusammenspiel zustande brachte. Die Hauptrolle der Namouna wird heute auch unstreitig besser getanzt und besonders gemimt, als vor 26 Jahren. Die Sangalli von damals besaß nie den schalkhaften Reiz der Zambelli von heute. Was die Ausstattung betrifft, so hat die neue Direktion den Jahrmarkt des 17. Jahrhunderts auf Korfu viel pittoresker gestaltet, aber die Insel der Sklavinnen durch einen enormen knorrigen Baum abgeschlossen, der die Wirkung des weiten blauen Meeres beeinträchtigt. Das allerliebste Flötensolo mußte wiederholt werden, aber das war trotz der Niederlage des Ganzen schon 1882 vorgekommen. Der Unterschied in der Aufnahme bestand namentlich darin, daß das Vorspiel des ersten Aktes, das damals nur der Konversation diente, aufmerksam angehört und sehr beklascht wurde, und daß nach dem einst verworfenen Jahrmarktslärm dreifacher Hervorruf erfolgte. — Es ist nun ausgemacht, daß nicht nur Richard Strauß' „Salome“ in der Großen Oper französisch zur Aufführung

kommen wird, sondern auch seine „Elektra“ im nächsten Winter. Felix Vogt

PRAG: Es gehört jetzt zur Mode, geringschätzig von Siegfried Wagners Schaffen zu reden, und einen unmittelbaren Erfolg beim Publikum hat auch sein „Sternengebot“ bei uns nicht gehabt. Das liegt vor allem am Buche. Der Autor will zuviel und erreicht darum nichts. In dieser Menge einander durchkreuzender dichterischer Motive, von denen keines sich zu voller Deutlichkeit auslebt, jedes nur angedeutet wird, kennt sich Niemand aus, auch mit dem gedruckten Text in der Hand. Ein guter Opernstoff soll so beschaffen sein, daß er auch als Pantomime zur Not verständlich wird. Aber als Komponist ist Siegfried Wagner entschieden gewachsen. Er gibt nicht immer originelle, aber wahr empfundene, klanglich vornehme, gesunde, oft überraschend temperamentvolle und stets echt dramatische Musik, wie sie heute nur wenige schreiben können. Eine sehr gute Aufführung unter Ottenheimer, in der namentlich Boruttau als Helferich eine Prachtleistung bot, brachte die Vorzüge des Werkes zur Geltung. — Bald darauf gab es im selben Neuen Deutschen Theater eine Uraufführung: „Carmencita“, eine burleske Fortsetzung der „Carmen“, Musik unter Benutzung Bizet's von Paul Zschorlich. Ein dilettantisches Machwerk, das kläglich durchfiel. Auch der Kritiker Zschorlich ist mit durchgefallen. Wer eine so krasse Unkenntnis der primitivsten Gesetze der Bühne und ihrer Wirkungen bekundet, sollte nicht über Meisterwerken zu Gericht sitzen. — Nächste Novität ist die deutsche Uraufführung von „Der Ahne“ von Saint-Saëns.

Dr. Richard Batka

SCHWERIN: Lortzings bühnensicheres Talent, die in der Hauptsache parodistische Natur seines Humors und die frisch-fröhliche Musik erfreuten uns aufs neue in seinem „Wildschütz“. Der „Wildschütz“ hat sein Glück gemacht und es sich erhalten; nicht so beständig ist die Liebe des Publikums für Neßlers „Trompeter“ geblieben, dessen allegorischem Maifestballet fremde Gäste aus Terpsichorens Reich mit buntfarbigem Formenspiel neue Reize geben mußten. In glanzvoller Ausstattung wurde Verdi's „Aïda“ herausgebracht. Als Neuheit fand d'Albert's musikalisches Lustspiel „Flauto solo“ nur einen Achtungserfolg, dagegen errang Gorters „Das süße Gift“ eine sehr beifällige Aufnahme. Gewiß ließ die treffliche Wiedergabe das Stück unmittelbar wirken, aber es geht doch auch nach einigen etwas langwierig vorbereitenden Präliminarien tatsächlich in eine hochmuntere Burleske über. Eine Wiederholung des „Ring“ gliedert sich noch dem Abschluß der Spielzeit ein.

Fr. Sothmann

STRASSBURG: „Der Paria“ von Albert Gorter. Uraufführung. Albert Gorter ist durch seine mit ziemlichem Erfolg aufgenommene komische Oper „Das süße Gift“ den deutschen Bühnen kein Unbekannter mehr. Er kommt diesmal auf dem tragischen Kothurn, allerdings nur mit einem Einakter, und führt uns in die entlegenen Gefilde des Orients, nach Indien. Den Text hat er, nicht ohne Geschick, nach einem Drama von Michael Beer, einem Bruder Meyerbeers, selbst bearbeitet. Gadhi, der Paria, hat Maja, eine Fürstentochter, die den indischen Witwentod sterben sollte, davor errettet und lebt mit der Entführten in einem stillen Tal in seligem Liebesglück, dem auch ein Kind entsprossen ist. Da nahen Fremdlinge, sein Glück zu stören; zum Fliehen ist's zu spät. Schon betritt Benasiar, ein Radschah, von giftigem Schlangenbiß getroffen, hilfesuchend, wenn auch widerwillig, die Hütte des Verworfenen. Der Edle, eben noch mit dem Tode bedroht, spendet dem Feinde diese Hilfe: durch sein Weib läßt er von heilendem Balsam die Wunde kühlen. Benasiar verlangt und erzwingt es, die Verschleierte zu sehen; von ihrer Schönheit entflammt, will er sie als Sklavin wegschleppen lassen. Da — in höchster Not, offenbart Gadhi das Geheimnis ihrer Geburt und ihres Schicksals, und noch mehr: der ob dieses Frevels an der heiligen Sitte empörte Gebieter wird als der Bruder der Unglücklichen erkannt! Doch seine Rache wird dadurch nicht besänftigt: der Paria soll dem Brahmanen als Opfer fallen, Maja in ewiger Klosterhaft büßen; nur das Kind findet Gnade vor ihm. Während er es birgt, reicht Maja dem Geliebten einen verborgenen Gifttrank, der beide vereint dem Arm des nahenden Richters entzieht. Erschüttert weist Benasiar diesem das Opfer: „Nimm zwei für eins — frag deinen Brahma, ob sie ihm gefallen!“ Damit schließt das recht bühnenwirksam angelegte Stück, das Gorter nun in eine stark eklektische, aber im ganzen melodische und gefällige, wenn auch von Anklängen nicht ganz freie Musik gefaßt hat, die zwischen Musikdramatik und Opernstil einigermaßen die Mitte hält. Auffallenderweise verzichtet er so gut wie ganz auf das orientalische Lokalkolorit, wie es z. B. in „Lakme“, „Feramors“ usw. mit so viel Effekt verwandt ist. Seine Tonsprache ist eine ganz allgemein menschliche, die auch zu andersartigem Stoff gepaßt hätte; ja, sie enthält sich auch der eigentlich opernhaften Einkleidung mit Ensemblesätzen, Chören usw., zu denen der Stoff hinlängliche Gelegenheit geboten hätte, und die sich z. B. ein Meyerbeer nicht hätte entgehen lassen, obwohl sie auf der andern Seite keineswegs rein leitmotivisch angelegt ist, und den lyrischen Ausbau einiger Stellen auch keineswegs verschmäht. Ja, diese lyrischen Episoden, wie das recht hübsche Schlummerlied der ersten Szene, verschiedene Duettansätze, die große Erzählung des Paares und seine Todesszene, sind sogar musikalisch als die gelungensten zu bezeichnen, während die rein dramatischen Akzente, die Anläufe zu Leitmotiven meinem Empfinden nach nicht immer sonderlich glücklich getroffen sind. Orchestral ist das Werk im ganzen mit ziemlicher Einfachheit angelegt, vielfach homophon und in Soli einzelner Instrumente sich ergehend; nur an einigen Höhepunkten rafft der Komponist die Gesamtmittel des modernen Orchesters zusammen, zwar nicht mit der Farbenpracht und Glut eines Strauß, aber jedenfalls mit Sinn für Wohlklang und frei von Exzentrizitäten. Im ganzen nähert sich sein Stil aber in seinem Eklektizismus dem d'Albert'schen, den auch „Das süße Gift“ befruchtet hat. Bedeutet das Werk somit auch keinen Markstein in der Geschichte der deutschen Oper, so darf es doch als die gefällige Gabe eines gebildeten und gediegenen Musikers Anspruch auf Beachtung

erheben. Die Aufführung war eine recht gute; Frau Lauer-Kottlars quellend-schöner Sopran und der vornehme Bariton des Herrn v. Manoff (Benasiar) wußten ihren Partieen aufs vollkommenste gerecht zu werden, und auch Herr Wilke als Paria bot Befriedigendes. Daß der örtliche Erfolg — mit Hervorrufen, Lorbeerkränzen und Hymnen der Kritik — ein erheblicher war, versteht sich ja von selbst; immerhin glaube ich, daß die Oper vermöge ihrer gefälligen und viel Sinn für Bühnenwirksamkeit verratenden Eigenschaften auch anderwärts einen freundlichen Empfang finden wird.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

BERLIN: Das Konzert der Philharmoniker zum Besten ihres Pensionsfonds wurde diesmal von Richard Strauß dirigiert. Das Programm enthielt nur Beethoven'sche Musik: die dritte Leonoren-Ouvertüre, das Klavierkonzert Es-dur mit Artur Schnabel als Solisten und die c-moll Symphonie. Die beste Leistung war die Vorführung der Leonoren-Ouvertüre; bei der Symphonie erfreute zwar auch das ungestüme Feuer, mit dem der Dirigent die leidenschaftliche Kraft Beethovens großzügig zur Geltung brachte. Nur schien hier aber mehrfach das richtige Maß in der Dynamik zu fehlen, die Schönheitslinie wurde öfters überschritten, auch das Zeitmaß zu heftig getrieben. Etwas von dem Feuer, von der Vorliebe für starke Gegensätze im Ausdruck, womit Richard Strauß seine Hörer fortzureißen weiß, wäre dem Pianisten zu wünschen gewesen. Artur Schnabel spielte fein, tadellos sauber, elegant, bisweilen wie z. B. bei dem ersten Einsatz des Solo im H-dur- Adagio wunderbar weich, aber es fehlte die Größe der Auffassung; bei den Staccato-Triolen der linken Hand im ersten Allegro, wie bei dem Hauptmotiv des Finale klang es gar zu zierlich, zu winzig. Das Orchester hatte Festtags-Stimmung, jedes einzelne Mitglied gab sein Bestes, und zum Schluß wurden dem Dirigenten wie dem Orchester nicht endenwollende Ovationen gebracht. — In der Singakademie bringt Georg Schumann, seitdem er den ältesten Gesangverein Berlins dirigiert, in der stillen Woche stets außer der Matthäuspassion noch die nach dem Johannisevangelium zur Aufführung, eine willkommene Gabe für die von Jahr zu Jahr anwachsende Bachgemeinde. Der Chor und das Orchester leisteten wieder Vorzügliches. Unter den Solisten war die Vertreterin des Soprans Eva Leßmann im Bachschen Stil musikalisch sicher; auch Herr Jungblut erfreute, trotzdem sein Tenor etwas dünn klingt, durch angemessenen Ausdruck; das Ehepaar Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne aber faßten ihre Partieen gar zu theatralisch im Ausdruck an; die Worte des Heilandes können doch nicht einfach, nicht schlicht genug gesungen werden. Die kleineren Partieen des Pilatus und Petrus waren durch Herrn Lederer-Prina vertreten.

E. E. Taubert

Die zu Beginn der Saison gegründete Gesellschaft der Musikfreunde hat mit einem großen Orchesterkonzert ihre das Berliner Musikleben wesentlich befruchtende Tätigkeit vorläufig abgeschlossen. Das verstärkte Philharmonische Orchester spielte unter Oskar Frieds Leitung geradezu vollendet. Borodins zweite, hier so gut wie unbekannte Symphonie, deren letzter Satz ein Stück echt russischen Dorflebens malt, Busoni's eigenartige, in den humoristisch-grotesken Teilen ganz besonders gelungene „Turandot"-Suite und Richard Strauß' farbenprächtiger „Don Juan" bildeten mit dem c-moll Klavierkonzert von Frederik Delius das vielleicht zu reichhaltige Programm. Dieses Konzert, dessen ungemeine Schwierigkeiten Theodor Szanto glanzvoll bewältigte, ist im Grunde eine symphonische Dichtung mit obligatem Klavier, deren eigenartige Melodieen von einem großen Reichtum der Erfindung und einer geradezu einzigartigen Begabung des Komponisten für feinsinnige Stimmungsmalerei zeugen. Es verdient größte Beachtung und wird dem Tondichter sicherlich die Wege überall ebnen. — Der von den Herren Eisenberger, Schnirlin, Fritz Becker veranstaltete moderne Trio-Abend brachte merkwürdigerweise Smetanas recht bekanntes Trio, freilich ein prachtvolles Werk, und als Novität ein einsätziges, durch gesuchte Harmonik den Mangel an Erfindung verdeckendes Trio von V. Novak; dazwischen sang Lolo Barnay mit feinem künstlerischen Empfinden Lieder von Schillings, E. J. Wolff, Weingartner und S. Lie. — Unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters konzertierten die Geiger Marc Gordon und Emil Floris, sowie die Geigerin Betty Tennenbaum; ihnen allen fehlte die Berechtigung zum öffentlichen Auftreten in so anspruchsvollem Rahmen; dies gilt auch von der Geigerin Ernestine Boucher, die sich mit Klavierbegleitung begnügte. — Der noch sehr junge Pianist Hermann Schwarz spielte ganz verständnisvoll.

Wilhelm Altmann

Der Pianist Herbert Lilienthal hat sich wohl eine hübsche, glatte Technik und einen ganz angenehmen Anschlag angeeignet, ließ aber sonstige musikalische Begabung nicht zum Durchschein kommen. Seine Neigung zu übermäßigem Verschleppen der Tempi müßte er vor allem energisch bekämpfen. — Wenn fleißiges Arbeiten zur Erreichung von Kunstdarbietungen genügte, wäre wohl den Werken von August Oeser ein besseres Zeugnis auszustellen. Was davon für Gesang, für Klavier und für Cello zur Aufführung gelangte, enthielt jedoch keine erwähnenswerten Anzeichen erfinderischen Talentes oder künstlerischen Empfindens. — Auch die Leistungen des Pianisten J. B. Zerlett konnten keinen Genuß bereiten. Sie imponieren weder durch technische noch musikalische Eigenschaften. Besonders der Vortrag der Chopin'schen Polonäse war vollkommen unzureichend, wie auch die Gesangsbegleitungen, z. B. zum „Erlkönig", eher ein Hindernis für die ausgezeichnete Altistin Frau Zerlett-Olfenius waren. Die mächtige, üppig quellende und wohllautende Stimme steht unter strenger Kontrolle, der Vortrag ist überlegt und stilvoll, könnte allerdings zuweilen noch eindringlicher sein. Leider ist die Reinheit nicht immer tadellos. Die treffliche Künstlerin sollte sich davor hüten, nach oben zu entgleisen. — Viel Lob läßt sich dem Madrigalchor des

Kopenhagener Cäcilia-Vereins spenden. Der gemischte Chor besteht nur aus 36 Stimmen, die aber durch die Frische des Materials und die tüchtige Schulung einen vollen Klang entwickeln. In der Nuancierung geht der Dirigent Frederik Rung wohl zu weit; die Kompositionen von Palestrina z. B. büßen dadurch viel Charakteristisches ein, auch werden ihre technischen Schwierigkeiten, die häufig auf dem gleichmäßigen Aushalten langer Noten beruhen, dadurch unnütz auf die Spitze getrieben. Deshalb konnten die Sänger mit ihren ersten Nummern keinen ungetrübten Eindruck erzielen. Anders verhielt es sich mit modernen Werken. Hier kamen die Vorzüge der dänischen Sänger vorzüglich zur Geltung, so die Fähigkeit im richtigen Erfassen der Intervalle in Grieg's letztem Werk, den Psalmen für gemischten Chor und Bariton-Solo, op. 74. Die harmonischen Eigentümlichkeiten dieser Gesänge, denen kaum etwas Gleichartiges an die Seite zu stellen ist, überwand die Vereinigung tatsächlich glänzend. Für jedermanns Geschmack ist Grieg's sonderbares Werk allerdings nicht. Das Bariton-Solo wurde von Ernst Schönberg wirkungsvoll vorgetragen, während die ungenannte Sopranistin ihre schöne Stimme durch unerträgliches Tremolo entstellte.

Arthur Laser

An Marie Schade's Klavierabend kann ich nicht mit ungemischter Freude denken. Zu Schumanns op. 17 und gar erst Beethovens op. 109 gehört so viel Können, wie es nur wenige haben. Die Werke kamen daher auch diesmal ungleich heraus, doch zeigte die Künstlerin teilweise erfreuliche Feinheit der Auffassung; auf Strecken jedoch wurde das metrische Netz ganz zerrissen, so daß kein Faden mehr zu finden war. Ich glaube, hier fehlt vorerst noch Routine. Bei Beethoven gab es ein plötzliches Versagen des Gedächtnisses. Der Ehrgeiz, ohne Noten spielen zu wollen, raubt allen nicht ganz abgehärteten Spielern den besten Teil ihrer Persönlichkeit. — Die Pianistin Byrd Jourdan-Cutsinger leidet an einem unüberwindlichen Hange zu unrhythmischem Vortrage. Selbst das Philharmonische Orchester unter Xaver Scharwenka war dieser Eigenwilligkeit gegenüber nicht gewachsen. Im übrigen spielt die Dame recht virtuos, und so wie es aufs Publikum wirkt, das Mangel an Rhythmus und Wärme kaum jemals übel vermerkt. — Joseph Wieniawski führte mit dem Mozart-Orchester seine D-dur Symphonie auf. Das Werk steht der heute herrschenden Kompositionsrichtung ganz fern. Es ist eins der vielen solide gearbeiteten, geschmackvoll und maßvoll instrumentierten und gesund empfundenen Werke des vorigen Jahrhunderts, die auf einen immer angenehm aber nicht tiefer errregend wirken. Ähnlich ist es mit dem g-moll Konzert für Klavier. Der greise Meister bewies als Dirigent und Pianist noch erstaunliche Spannkraft und wurde mit reichem Beifall bedacht. Erna Georgi und Ellen Dalossy sangen drei Duette seiner Komposition. — In der Marienkirche führte Bernhard Irrgang die umgebaute Orgel vor. Zu diesem Zwecke hatte er drei Novitäten Berliner Komponisten gewählt: eine Passacaglia über B-A-C-H von Georg Schumann, eine Phantasie von Hugo Kaun und eine Passacaglia von Paul Ertel. Die Werke boten dem Organisten reichlich Gelegenheit, die zahlreichen Register der Orgel zu ziehen, und subtilste Klangeffekte hervorzurufen, wie auch Technik und Vortragskunst zu zeigen. Das Kaun'sche Werk zeigte stimmungsvolle Partieen. Die Konzertvereinigung des Domchors steuerte einige alte und neue Werke bei.

Hermann Wetzel

Ein Konzert des Tenoristen Rudolf Scheffler hätte um der reizlosen Stimme, mangelhaften Gesangstechnik und musikalischen Nüchternheit des Veranstalters willen lieber nicht öffentlich stattfinden sollen. Cellovorträge Heinrich Grünfelds brachten wenigstens etwas Humor und Parfüm in die Öde des Abends.

Alfred Schattmann

Leo Zelenka-Lerando führte die Harfe als Begleitungs- und als Soloinstrument vor. Seine Begleitungen sind hervorragend schön und helfen die Harfe hoffentlich bald heimisch im Konzertsaal machen, die allerdings als Soloinstrument manchen Wunsch unerfüllt läßt. Otto Nikitits ist dem Konzertgeber kein ebenbürtiger Partner. Frida Koch ist zweifellos eine ganze Persönlichkeit, die den Hörer gefangennimmt und ihn die starken Mängel ihrer Tonbildung vergessen läßt. Es wäre schade für die Kunst, wenn sie einem unausbleiblichen Ruin der Stimme nicht zuvorkäme und sich die nötige Technik nicht holte. Sind Paris und Frau Marchesi so weit? — Erna Bauer hat hübsche, angenehme Stimmmittel, die aber meist im Halse stecken bleiben und besonders der Höhe enge Grenzen setzen. Ihr Vortrag zeugt von musikalischer Intelligenz.

Richard Hähn

Emil Liepe produzierte sich als Sänger, Komponist und Rezitator. Von den zum ersten Male gesungenen Vertonungen der drei Preisballaden der „Woche" ist „Robespierre" von Hans Hermann die gelungenste. Von den drei Kompositionen des Konzertgebers läßt sich beim besten Willen keine als die schönste bezeichnen, weil sie alle gleich herzlich schlecht sind. Der Geiger Nicolas Lambinon, der mitwirkte, nimmt ein durch einen süßen, weichen Ton und durch ein elegantes, sauberes Spiel. — Gustav Kirchberg ist ein lyrischer Bariton von guter stimmlicher Qualität. Die Schulung zeigt vorläufig noch manche Mängel, so in der Behandlung der Endkonsonanten und in dem Gebrauch der Töne beim Übergang von der tiefen zur hohen Lage. Die Auffassung ist ungesucht-natürlich (manchmal wie in „Süßes Begräbnis" sogar gut), aber für Gesänge größeren Stils, namentlich für die Balladen Loewes, noch gänzlich unzureichend.

Arno Nadel

BREMEN: Von besonders Bemerkenswertem bescherten die letzten Wochen in erster Linie einen Reger-Abend, an dem der moderne Meister strengen Stils unter kläglicher Teilnahme und begeistertem Beifall mit Gertrud Fischer-Maretzki eine Liederreihe, mit unserm Kolkmeyer die „Suite im alten Stil" und mit Frau Schelle in musterhaftem Zusammenspiel das Variationenwerk über ein Beethovensches Thema zum Vortrag brachte. Ferner den feinsinnigen Hexenmeister Joan Manén, der mit gleicher Meisterschaft Mozarts D-dur Konzert und Palloffens vornehm gepfefferte Tartini-Variationen spielte. Endlich die vier neu auf-

getauchten Ouvertüren des jungen Wagner, die freilich nicht jeder zwanzigjährige Kapellmeister hätte schreiben können, die aber nach dieser Feststellung gewiß ihren Bibliothekenschlummer für längere Zeit ungestört fortsetzen werden. Alles dies unter der Aegide der Philharmonie.

Gustav Kissling

BRESLAU: Im Orchesterverein gab es zwei interessante Aufführungen: den „Manfred" von Byron-Schumann und den „Barbier von Bagdad" von Cornelius. Beide Aufführungen, die mit Hilfe der Singakademie von statten gingen, waren bedeutsame Leistungen, die enthusiastischen Beifall hervorriefen und die Stellung des Dirigenten, Dr. Dohrn, trotz aller finanziellen Fährnisse des Orchestervereins für immer befestigt haben. Im „Manfred" sprach Ludwig Wüllner die Titelrolle mit der ihm eigenen Mischung von Intelligenz und Temperament. Anna Wüllner deklamierte die Frauenrollen und Albert Möller aus Breslau den Sprecher und die Nebenrollen. Ein Gesangsquartett (die Damen Spörel und Foerster, die Herren Rumann und Waldmann) erledigte die wenigen Soli. Die Vereinigung so vieler Rollen auf wenige Personen war der einzige dunkle Punkt der Aufführung. Im „Barbier" waren die Hauptrollen durch Jacques Urlus (Nureddin) und Johannes Messchaert (Abul Hassan) zweckmäßig besetzt. Die übrigen Partieen sangen Emma Bellwidt (Margiana), Else Bengell (Bostana), Franz Schwarz (Kalif) und Richard Fischer (Kadi). Das über Erwarten hervorragende Gelingen der konzertmäßigen Aufführung des „Barbier" ist hier um so höher anzuschlagen, als ihr im Stadttheater eine ausgezeichnete Bühnenaufführung der Oper vorangegangen war. Das „Heldenleben" von Richard Strauß wurde bei Publikum und Kritik wieder mit Zustimmung und Protest aufgenommen. — Von Pianisten ließen sich im Februar hören Sliwinski, der mit großer Bravour, aber nicht eben so großer Poesie spielte, Lamond, der seinen stärksten Erfolg mit der Appassionata hatte, und Bruno Hinze-Reinhold, ein Künstler von solidem Können. Von Geigern kamen zu uns Karl Halir, der nur mit dem zweiten Satz des Beethovenschen Violinkonzerts op. 61 zu interessieren vermochte, und der ausgezeichnete Alfred Wittenberg. Susanne Dessoir machte diesmal einen Ausflug in das Gebiet der „hohen" Kunst der Schubert, Liszt, Cornelius, Strauß und Wolf. Es ist ihr aber dringend geraten worden, schleunigst wieder zum volkstümlichen Genre zurückzukehren, wo sie die goldenen Früchte des Erfolges mühelos pflückt. Als vielversprechende Gesangstalente zeigten sich Margarete Loewe und Hendrik van Oort. — Dauernder Gunst beim Publikum erfreuen sich die volkstümlichen Mittwochkonzerte unter Hermann Behr, die Donnerstag- und die Freitagkonzerte unter Glasneck. — Viel bemerkt wurde ein Konzert des Plüddemannschen Chors, das zu den feinsten musikalischen Darbietungen der Saison gehört, ein Konzert des Spitzerschen Männergesangvereins unter Hugo Fiebig und ein historisches Konzert des Bohnschen Gesangvereins unter Leitung des geistvollen Professors Emil Bohn, der in einem vorzüglichen Vortrage und darauf folgenden Chorgesängen, Liedern und Klavierstücken ein Bild von altenglischer Musik zu geben suchte.

J. Schink

DÜSSELDORF: Im Konzertsaale herrscht nach wie vor eine betrübende Ebbe. Der Musikverein gab einen eindruckslos verlaufenen Richard Strauß-Abend mit der Vorführung des Vorspiels zu „Guntram", des „Don Quixote", des sechszehnstimmigen a cappella-Chores „Der Abend", des „Heldenleben" und mit Hugo Becker als Solisten. Das folgende Konzert des Vereins galt der konzertmäßigen Wiedergabe der Oper „Gunlöd" von Cornelius in Waldemar von Baußnerns vorzüglicher Vollendung und Instrumentierung, mit Hans Vaterhaus (Suttung), William Miller (Odin), Mathilde Dennery (Gunlöd), Meta Friedmann (Hela) als Solisten. Das Werk war vorzüglich vorbereitet und trug allen Mitwirkenden viel Beifall ein. Besonders wurde Prof. Buths anläßlich seines bevorstehenden Rücktrittes als Vereinsdirigent und städtischer Musikdirektor mit Ehrungen bedacht. — Der Gesangverein bot eine anerkennenswerte Aufführung des „Judas Maccabäus" von Händel. — Anna Haasters-Zinkeisen beschloß ihre dieswinterlichen Abonnementskonzerte in würdigster Weise mit feinsinnigen Klaviervorträgen, zu denen Alexander Heinemann Balladen und Lieder in eindrucksvoller Auffassung beisteuerte. A. Eccarius-Sieber

HALLE a. S.: Im fünften Symphoniekonzert der durch unsre wackeren „36"er verstärkten Theaterkapelle erhielt Berlioz das Wort mit seiner „Symphonie phantastique", die Eduard Mörike vortrefflich interpretierte. Als Solistin erschien Maria Ekeblad von der Berliner Hofoper und wurde nach der Elisabetharie lebhaft gefeiert. Das sechste Konzert war der Siedepunkt in der Saison: Nikisch war der Dirigent von Beethovens c-moll Symphonie, der großen Leonoren-Ouvertüre und von Wagners Tristan-Vorspiel, Waldweben und der Tannhäuser-Ouvertüre. Stürmische Begeisterung. Hans Winderstein brachte Robert Volkmanns d-moll Symphonie, Liszts „Orpheus" (ohne zweite Harfe!) und Bernhard Sekles' Serenade wirkungsvoll zur Aufführung. Als Solisten wirkten in den beiden Konzerten Paula Ucko (Weimar) mit der „Fidelio"-Arie, Alessandro Certani mit einem Violinkonzert von Nardini und Emil Sauer mit seinem e-moll Konzert und einigen Solostücken mit. — Lula Mysz-Gmeiner entzückte in einem Liederabend durch ihre seltene Vortragskunst. Ebenso erwies sich Dr. Ludwig Wüllner als der bekannte Rattenfänger. — Ferner ist von der Robert Franz-Singakademie eine zweimalige Aufführung des „Totentanz" von Woyrsch und von der Neuen Singakademie eine Händel-Zachow- und Buxtehude-Aufführung („Alt-Halle") zu verzeichnen. — Die Quartettgenossenschaft Arno Hilf-Alfred Wille-Bernhard Unkenstein-Georg Wille erquickte die Kammermusikfreunde zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens ihrer Konzerte mit je einem Beethoven-, Schubert-, Schumann- und Brahms-Abend, an denen noch die Pianisten Josef Pembaur, Fritz von Bose und Rudolf Zwintscher erfolgreich mitwirkten.

Martin Frey

HANNOVER: Im sechsten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle sang hier zum erstenmal Valborg Svärdström, mit ihrer geschmeidigen, trefflich geschulten Sopranstimme, sowie mit ihrem ausdrucksvollen Vortrage reichen Beifall findend. An Orchesterwerken gab es unter Brucks Leitung neben Beethovens „Achter" einige wohlklingende und interessante kleinere Kompositionen von Hugo Kaun, vom Orchester mit großer Delikatesse und viel Klangschönheit vorgetragen. — Aus Anlaß des am 8. Januar gewesenen 70. Geburtstages von Max Bruch führte die Musikakademie (Dirigent: J. Frischen) dessen „Glocke" auf. Der durch den „Männergesangverein" auf 400 Mitwirkende verstärkte Akademie-Chor bildete mit dem Königl. Orchester ein imposantes, wohldiszipliniertes Ensemble. Die Soli wurden gesungen von Frau Cahnbley-Hinken, Ella Gmeiner, Tenorist Lippmann und Baritonist Strathmann. Den Beschluß des wohlgelungenen Konzertes machte Frischens „Frühlingsreigen" für Chor und Orchester.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Der junge, unter der künstlerischen Leitung des Hofkirchenmusikdirektors Max Brauer stehende „Bachverein" erwirbt sich durch die Aufführung wenig bekannter klassischer Chorwerke ein großes Verdienst. Im siebenten Konzert brachte er die wunderbar innige Sterbekantate „Weinen, Klagen", den gewaltigen Actus tragicus von J. S. Bach, sowie die sehr wohlklingende Kantate „Alles was ihr tut" des großen Orgelmeisters Buxtehude. Auf dem Programm des achten Konzerts stand eine Anzahl Mozartscher Kirchenmusikwerke, die einen überraschenden Blick in des Meisters Kunstschaffen während seiner Tätigkeit als fürstbischöflicher Kapellmeister zu Salzburg gewährten. Das im neunten Konzert zur Wiedergabe gebrachte, selten gehörte Händelsche Oratorium „Athalia", das mit seinen wirksamen Chorsätzen, der Gegensätzlichkeit der Stimmungen und der Art der musikalischen Einkleidung als sehr wirksam sich erwies, reihte sich den im Vorjahre gebrachten, ebenso unbekannten Oratorien „Theodora" und „Semele" würdig an. Max Brauers Feingefühl und seine hervorragende Vertrautheit mit der klassischen Musik bürgen stets für stilechte Aufführungen.

Franz Zureich

KOPENHAGEN: So hoch gehen jetzt wieder die Konzertwogen, daß einige darin ertrinken müssen. Wir sind allmählich ungefähr auf derselben Höhe, was die Zahl der Konzerte betrifft, wie etwa Dresden, Leipzig und ähnliche Städte; aber unser Publikum hat leider weder das Interesse noch die Leistungsfähigkeit wie in den genannten Städten. Unglücklicherweise bekommen unsere fremden Gäste solches zu fühlen; traurig war es z. B., daß die vortreffliche Sängerin Elena Gerhardt, die uns in blühendster Fülle ihrer Stimme und Persönlichkeit besuchte, vergebens mit den Verhältnissen kämpfte. Selbst der Kopenhagener Liebling, Ernst v. Dohnányi, der schöner wie je spielte, litt unter ihnen.

William Behrend

MAGDEBURG: Einen bedeutenden künstlerischen Erfolg hatten das städtische Orchester, der Krug-Waldsee-Chor und verbündete Gesangvereine mit einer Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens, der Schumanns letztes Drittel der „Faust"-szenen voranging. Das Konzert war auf die Basis billiger Eintrittspreise gestellt, der große Saal des Fürstenhofes mit einer andächtigen Menge überfüllt, der Beifall allgemein. — Im letzten Stadttheater-Symphoniekonzert sang Ellen Gulbranson, im Kaufmännischen Verein das Terzett der Geschwister Koch. Der Tonkünstlerverein schwang sich mit einem Brahmsabend: Quintett No. 2, op. 111, Sonate für zwei Klaviere (in f-moll, Originalfassung) auf eine weithin sichtbare Höhe; die Herren Fritz Kauffmann und Fritz Wilke, das Quartett des Vereins und Otto Süße-Berlin erwarben sich um den Abend Verdienste. Von den übrigen musikalischen Darbietungen seien ein Max Gießwein-Liederabend und der Volksliederabend Sven Scholanders erwähnt.

Max Hasse

MAILAND: Der blinde Gennaro Fabozzi spielte in zwei Klavierabenden glänzend zwei Polonaisen und einige feurige Etüden von Chopin; für Beethoven fehlt ihm die Ruhe der Auffassung. — Der kleine Miecio Horzowski brachte Mozart, Chopin und Liszt in anständiger Ausführung. Man sagt, er sei ein Wunderkind — heutzutage ist es kein Wunder mehr, wenn 12—13jährige Knaben gut Klavier oder Geige spielen. — Ein hervorragendes Geigentalent ist Giovanni Ghithi; er ist noch kein fertiger Meister, wird es aber bald sein. — Jüngst gab der Pariser Direktor Gabriel Fauré ein Konzert mit eigenen Werken. Das Programm umfaßte das Klavier-Quartett op. 30, die Violinsonate in A-dur und 13 Lieder. Er ist keine Persönlichkeit; seine Musik bewegt sich zwischen Mendelssohn und Schumann, aber sie ist flott, elegant und temperamentvoll. Das Scherzo der Sonate ist rhythmisch ein prächtiges Stückchen. Die Lieder atmen fast immer eine still-romantische Stimmung. Die Ausführung durch Fauré (Klavier), das Quartett Capet und Frau Debogis-Bohy (Sopran) war ausgezeichnet.

Johann Binenbaum

MAINZ: Mit einer gut vorbereiteten, in allen Teilen wohlgelungenen Aufführung der „Jahreszeiten" führte sich Otto Naumann aus Dresden, der neue Dirigent der Liedertafel, aufs vorteilhafteste ein. Herr Naumann erwies sich als ein tüchtiger, erfahrener Dirigent, der warmes Empfinden mit bemerkenswerter musikalischer Intelligenz verbindet und namentlich den Orchesterpart zu hervorragender Bedeutung zu erheben wußte. Die Solopartieen hatten durch Eva Leßmann (Berlin), sowie die Hofopernsänger Wolf und Stephany aus Darmstadt beste Vertretung gefunden. — Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Hofrat Steinbach brachten als Novitäten die Regerschen „Variationen", deren Vorführung allseitigem, lebhaftem Interesse begegnete, Sgambati's D-dur Symphonie und die merkwürdigerweise hier bisher unbekannte Haydn-Symphonie „Le midi". An Gästen begrüßten wir Henri Marteau, der mit dem Beethovenkonzert einen außergewöhnlich starken Erfolg erzielte, Hermine Bosetti aus München, sowie Wilhelm Backhaus und Fritz Hirt. Der junge Violinist

L. Lossy, der letzte und jüngste Schüler A. Wilhelmjs, der sich im Philharmonischen Verein mit dem Mendelssohnkonzert reichen Beifall erwarb, blieb mit seiner Leistung erheblich hinter den gehegten Erwartungen zurück.

Fritz Keiser

PRAG: Die Flut der Konzerte plätschert in Wellen, aber mit ermüdender Eintönigkeit. Man hört viel, auch Gutes, aber immer dasselbe. Das Hauptereignis waren Regers Hillervariationen in trefflicher Wiedergabe durch die tschechische Philharmonie (Dirigent: Dr. Zemanek). Sie mußten in einem nächsten Konzert wiederholt werden. Desselben Komponisten „Serenade" mutete im deutschen Philharmonischen Konzert (unter Bodanzky) etwas trocken an. Immerhin hat sich Reger nun auch bei uns durchgesetzt. Solisten kamen und gingen: Elena Gerhardt enttäuschte als Wolfsängerin nach der Seite des geistigen Ausdrucks; Frau Kwast-Hodapp, Bricht-Pyllemann, Huberman, Sarasate, Ondricek usw. spielten bzw. sangen auch bei uns ihr Repertoire, ohne uns irgendwie neue, bedeutende Eindrücke zu vermitteln. Ein Schubertabend (Dirigent Dr. Keußler) des Singvereins zog wenig Bekanntes ans Licht, doch soll der Auswahl die glückliche Hand gefehlt haben.

Dr. Richard Batka

PRETORIA: Die anmutige Hauptstadt Transvaals bietet zwar nicht so viel Musik wie ihre bedeutend größere und lebhaftere Schwesterstadt Johannesburg, aber bessere. Großes Verdienst ist dem hier ansässigen holländischen Geiger Henri ten Brink zuzuschreiben, der alljährlich eine Serie von Kammermusik-Abenden veranstaltet, in denen nur die alten Meister oder die allerbesten der modernen zu Worte kommen.

M. von Trützschler

ST. PETERSBURG: Ein nicht unwichtiges musikalisches Ereignis war die Eröffnung der in ihr zwanzigstes Jahr gehenden Beljajew-Konzerte. Diese sogenannten „Russischen Symphoniekonzerte", die schon so manches große Tonwerk der jungrussischen Komponisten aus der Taufe gehoben haben, bildeten in früheren Jahren eine ganz einzige Konzerterscheinung, indem sie beständig durch Abwesenheit des Publikums glänzten. In dieser Saison scheint das Publikum endlich anzufangen, großes Interesse für diese Konzerte zu zeigen; das bewies der stark besetzte große Konservatoriumssaal an den beiden ersten Abenden, an denen wir folgende Novitäten zu hören bekamen: eine Suite für Gesang (Frl. Petrenko) und Orchester von Strawinski, „Faun und Hirtin" benannt (nach Puschkin), eine symphonische Dichtung „Mzyri" (nach Lermontow) von Senilow, eine Festouvertüre von Malischewski und Introduktion und Hochzeitsmarsch aus einer neuen Oper von Rimsky-Korssakow. Felix Blumenfeld, der geistvolle Leiter dieser Konzerte, bereicherte noch die Orchesterprogramme mit Borodin's Es-dur Symphonie, Glazounow's „Das Meer" (dem Andenken R. Wagners gewidmet) und der im Jahre 1886 komponierten zweiten Symphonie op. 16, einem durch bedeutenden Gedankeninhalt wie durch thematische Kunst fesselnden Werk. Gleichzeitig machte Leonid Kreutzer sein erstes hiesiges Debüt nach Absolvierung unseres Konservatoriums und dokumentierte sich in seinen Vorträgen: cis-moll Konzert von Rimsky-Korssakow und b-moll Sonate von Glazounow, als technisch hervorragenden, temperamentvollen Pianisten. Warum der junge Künstler einen tonlosen amerikanischen Flügel spielte, statt sich eines klangschönen von Schröder zu bedienen, ist unverständlich. — Gottfried Galston, der sich an zwei Klavierabenden hören ließ, gehört ohne Frage zu den interessanten pianistischen Neubekanntschaften; er ist ein ernster, eigenartiger Pianist, der insbesondere im Vortrage Bachscher und Brahmsscher Kompositionen Großes leistet.

Bernhard Wendel

WIESBADEN: Der Cäcilien-Verein unter Kogel hatte mit Pierné's „Kinder-Kreuzzug" einen guten Zug getan. Das effektvolle Werk und — die Mitwirkung von ganz „Jung-Wiesbaden" hatten das Interesse mächtig angeregt. Noch zwei andere französische Meister kamen in den Kurhaus-Konzerten zu Ehren: Chabrier mit seinem stimmungsvollen „Gwendoline"-Vorspiel und Saint-Saëns mit der selten gehörten, Lisztschen Sternen nachstrebenden c-moll Symphonie. — Zwei hierorts neue Erscheinungen ragten aus der Pianistenarmee hervor, die uns im Lauf der Saison bestürmte: Celeste Chop-Groenevelt — ihr edelreifes Spiel erschien tongewordene Poesie — und Elisabeth Bokemeyer, die im Gefühl gesicherter Virtuosität voll jugendlichen Wagemutes nach den höchsten Zielen greifen darf.

Prof. Otto Dorn

ZITTAU i. S.: Leider konzentriert sich das musikalische Leben unserer Stadt nur auf den Konzertsaal, obwohl bei einer wohlhabenden Stadt von rund 35000 Einwohnern eine ständige gute Operntruppe durchaus kein unbescheidener Wunsch wäre. Die Künstlerkonzerte von Graun entschädigten diesmal einigermaßen für dieses Manko. So hörten wir von dem Görlitzer Eibenschütz-Orchester vereint mit dem Stadtorchester Strauß' „Tod und Verklärung", aus „Tristan": Vorspiel und Liebestod, sowie die „Pathetische Symphonie" von Tschaikowsky. Dr. Wüllner rief in einem Liederabend helle Begeisterung hervor. Ebenso das Brüsseler-Streichquartett (Glazounow, Beethoven, Schubert). — Der Konzertverein brachte das vortreffliche Holländische Trio und führte erstmalig Wagners „Polonia"-Ouvertüre auf. Mit prächtigen Stimmitteln gefiel Eva Knoch vom Braunschweiger Hoftheater. Im übrigen hatte der Verein wenig Glück. — Einige sehr genußreiche Kammermusik-Abende veranstaltete wieder Karl Thiessen (Klavier). Besonders hervorgehoben seien der Geiger Issay Barmas und Meta Mehrtens (Dresden), die insbesondere als Griegsängerin sehr gefiel. — In den Konzerten der beiden hiesigen Kapellen ernteten reichen Beifall Henri Petri (Dresden) mit Mozarts 7. Violinkonzert und — ein gern gesehener Gast — Magdalene Seebe von der Dresdner Hofoper. Aufgeführt wurden u. a. L. Thuilles prächtige „Romantische Ouvertüre", Dvořaks Symphonie „Aus der neuen Welt", Raffs „Waldsymphonie". — Leider eine viel zu hohe Aufgabe hatte sich der Gesangverein „Orpheus" mit der Aufführung einzelner Teile des „Parsifal" gestellt.

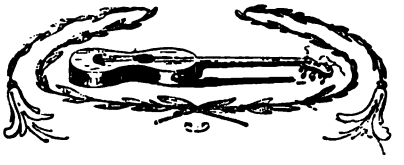
-u-

Von den beiden Porträts Carl Goldmarks stellt das eine den Meister im Alter von 30 Jahren dar, das andere ist nach einer photographischen Aufnahme aus der allerletzten Zeit gefertigt. Als Probe seiner Notenschrift bieten wir in Faksimile die erste Seite seines Liedes „Der Knecht", das dem vorliegenden Heft als Musikbeilage beigegeben ist.

Die Reihe der von uns bereits veröffentlichten bildlichen Darstellungen Gustav Mahlers (es sei hier nur an die wundervolle Radierung von Emil Orlik erinnert, Jahrgang IV, Heft 4) vervollständigen wir heute durch zwei weitere Bilder: durch ein außerordentlich charakteristisches, sprechend ähnliches Porträt, ein wahres Meisterwerk der photographischen Kunst, und durch einen Schattenriß, den Künstler als Dirigenten darstellend, von dem unsern Lesern wohlbekannten Wiener Silhouettenschneider Dr. Otto Böhler.

Die beiden folgenden Blätter bringen die Porträts zweier jüngst aus dem Leben geschiedenen, um die Bayreuther Sache hochverdienten Männer: von Emil Heckel und von Josef Sucher. (Vgl. über diesen die „Totenschau" des letzten Heftes.) Mit dem am 30. März in Mannheim verstorbenen Begründer des ersten Wagner-Vereins, Emil Heckel, ist ein agitatorisches Talent ohnegleichen dahingegangen. Unermüdlich war er in dem Bestreben tätig, immer neue finanzielle Kräfte für die Verwirklichung des Bayreuther Gedankens, für den Bau des Festspielhauses zu gewinnen. Die Briefe Wagners an Heckel (sie finden sich vollzählig in den bei Schuster & Loeffler erschienenen „Bayreuther Briefen") gewähren einen tiefen Einblick in das innige Verhältnis, das Heckel mit dem Hause Wahnfried verband.

Die Notenbeilage dieses Heftes bildet die erste Veröffentlichung des Liedes „Der Knecht", nach dem Gedicht von J. J. David, für eine Singstimme und Klavier von Carl Goldmark.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

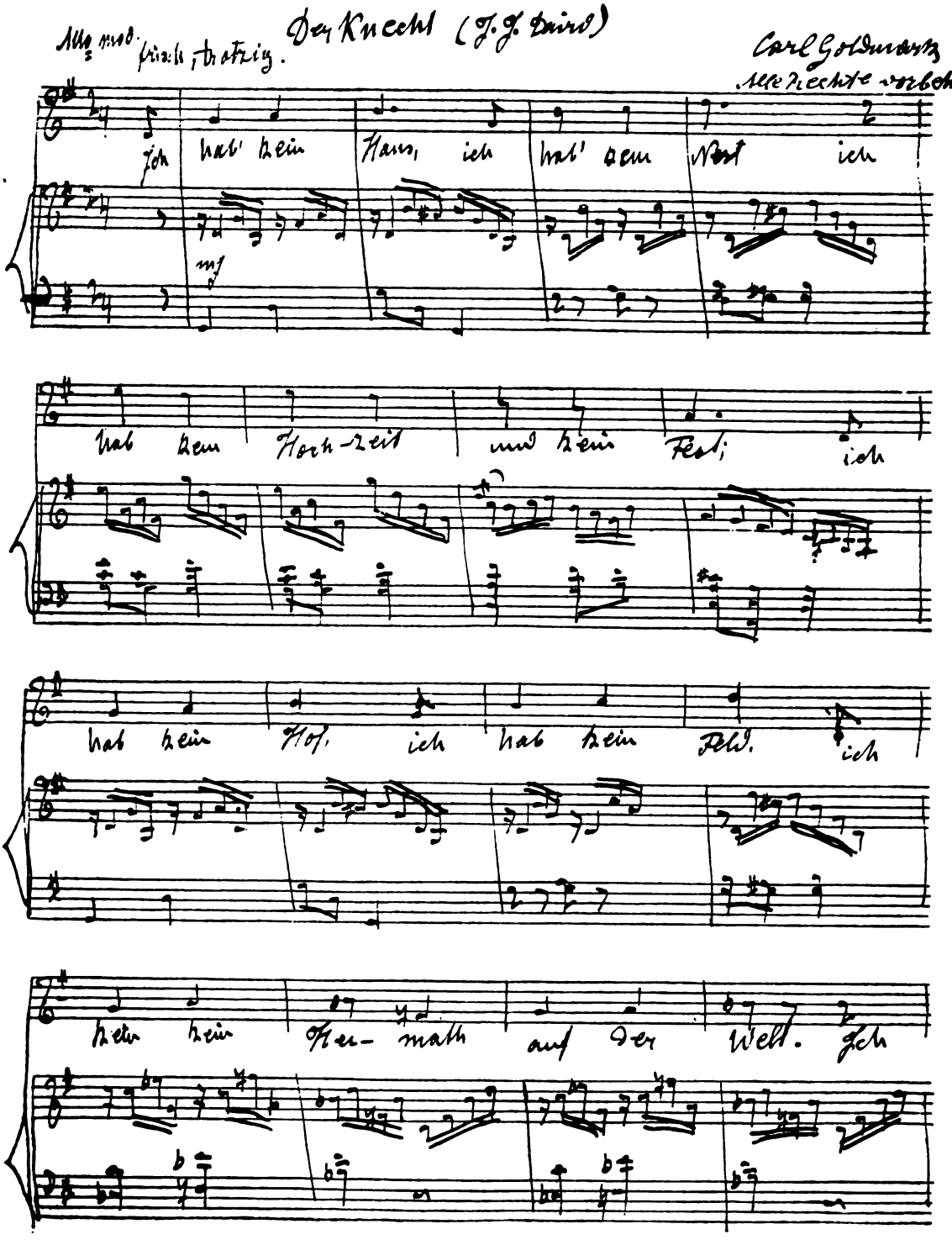
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

CARL GOLDMARK

Rudolf Jobst & Co., Wien, phot.

CARL GOLDMARK

VII. 15



VII. 15

ERSTE SEITE DES ORIGINALMANUSKRIPTES DES LIEDES „DER KNECHT“ VON CARL GOLDMARK

GUSTAV MAHLER
nach einem Schattenriß von Dr. Otto Böhler

GUSTAV MAHLER
nach einem Schattenriß von Dr. Otto Böhler

Hubert Lill, Mannheim, phot.

EMIL HECKEL
† 30. März 1908

DER KNECHT

Gedicht von **J. J. David**

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

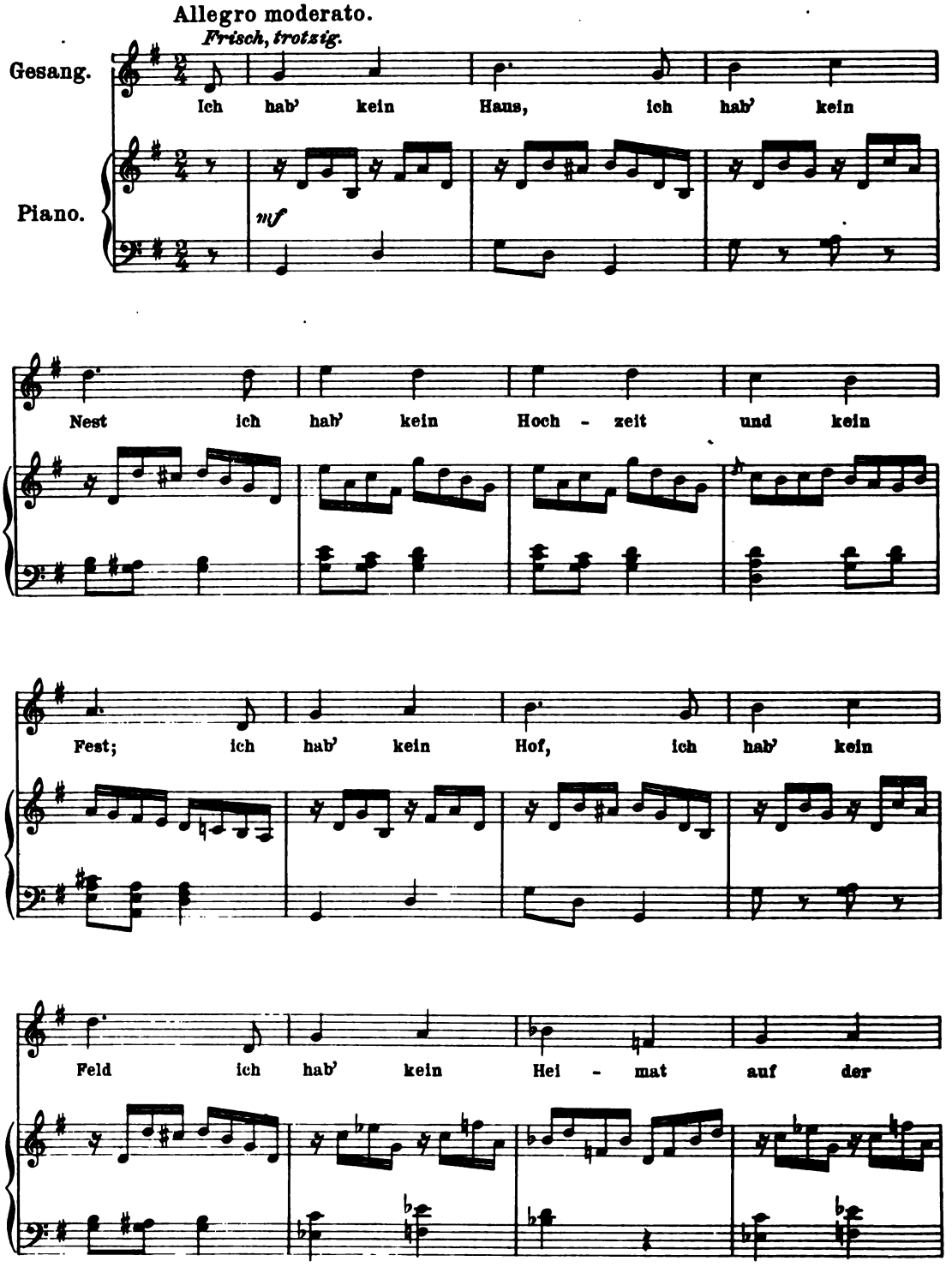
von

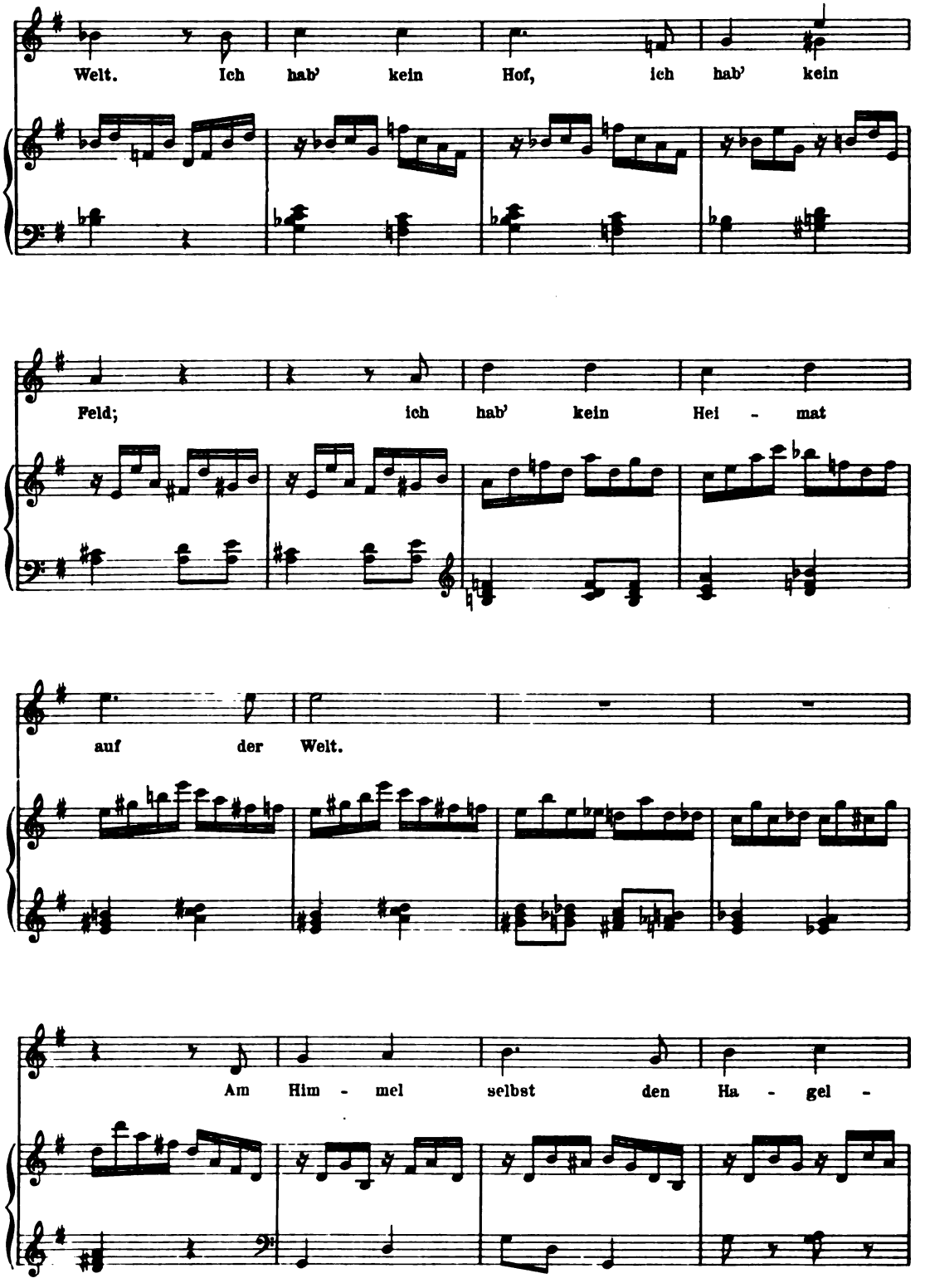
CARL GOLDMARK

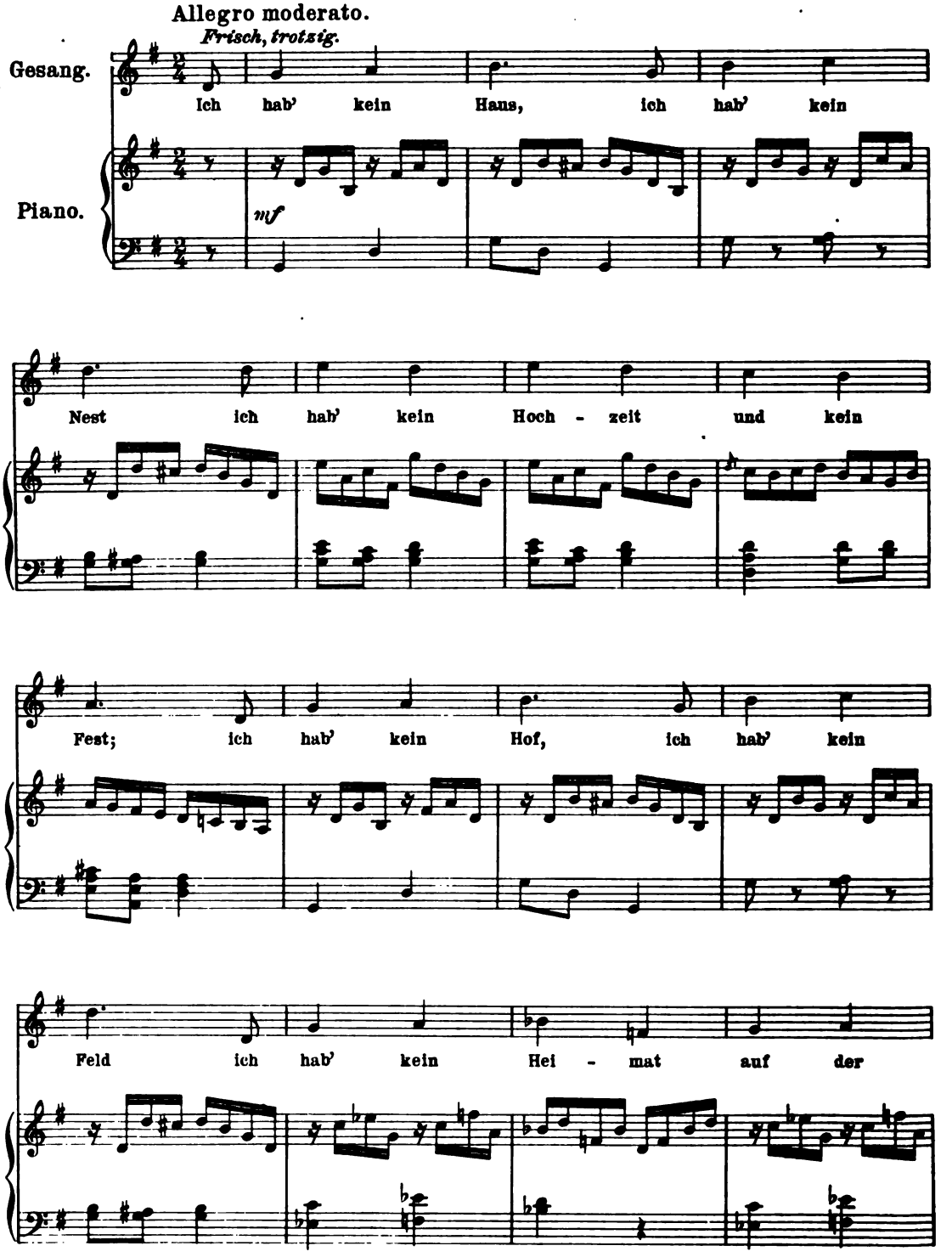
Erste Veröffentlichung

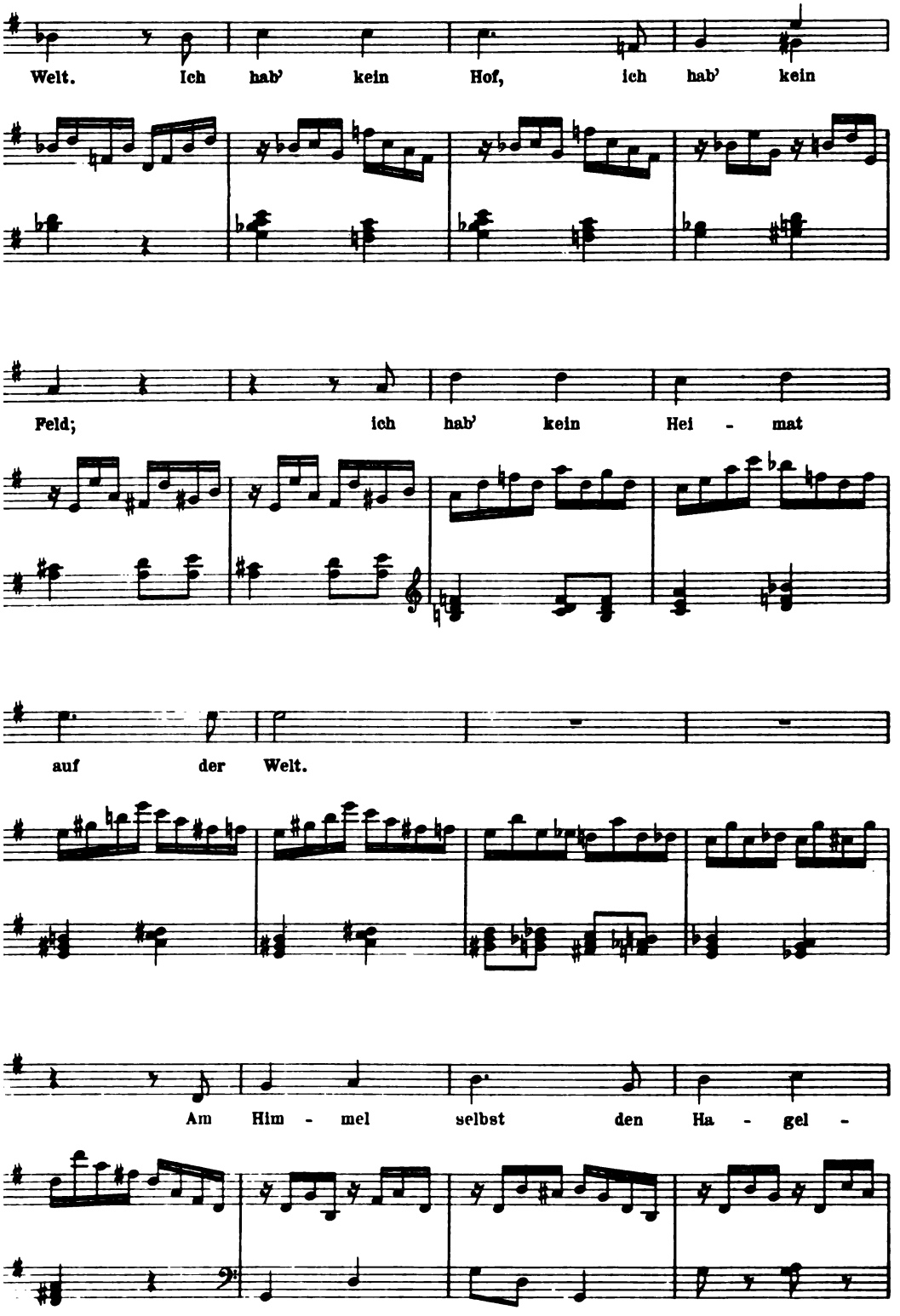
Alle Rechte vorbehalten

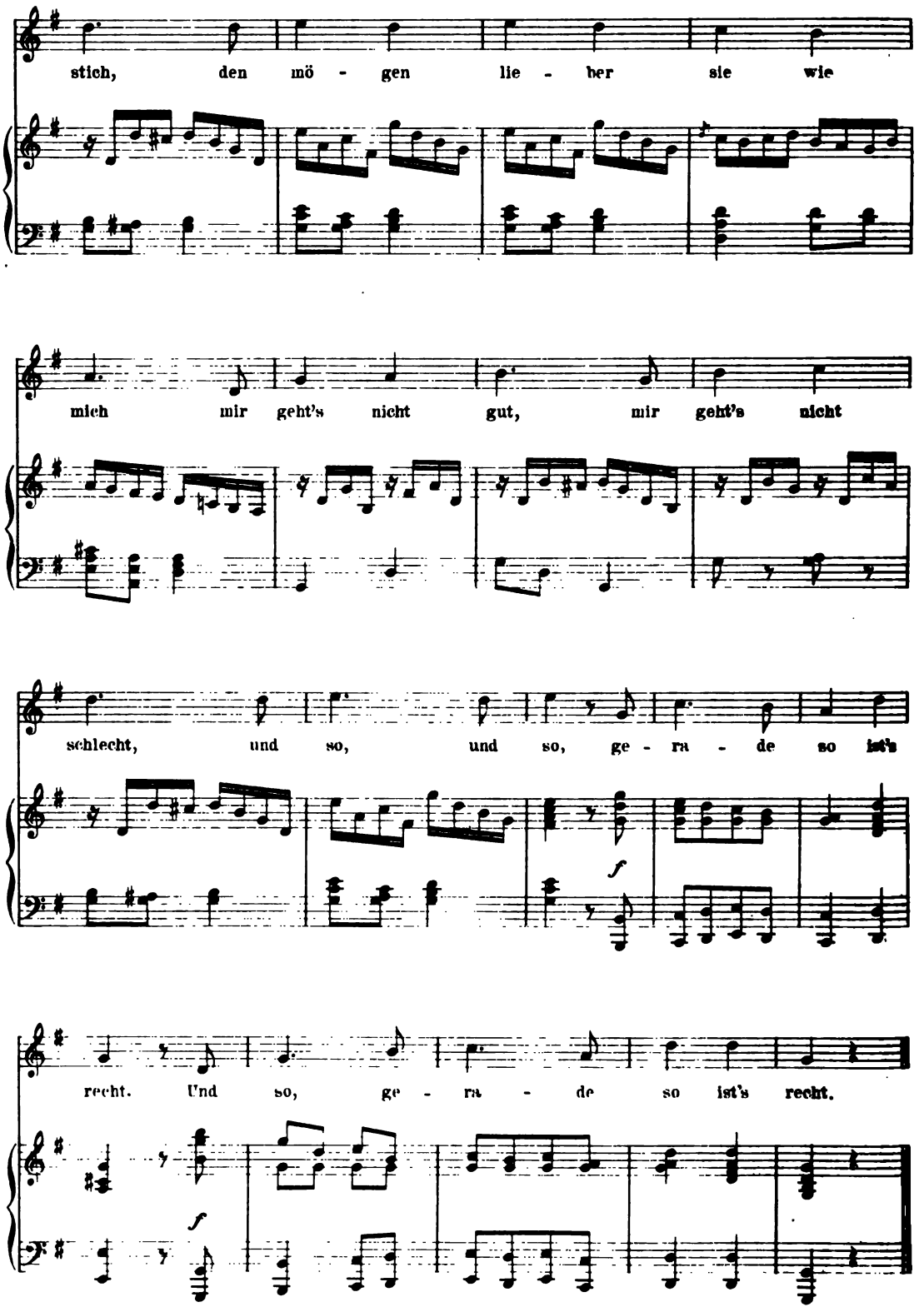
VII 15


Allegro moderato.
Frisch, trotzig.
Gesang.
Piano.
mf
Ich hab' kein Haus, ich hab' kein
Nest ich hab' kein Hoch - zeit und kein
Fest; ich hab' kein Hof, ich hab' kein
Feld ich hab' kein Hei - mat auf der


Welt. Ich hab' kein Hof, ich hab' kein
Feld; ich hab' kein Hei - mat
auf der Welt.
Am Him - mel selbst den Ha - gel -

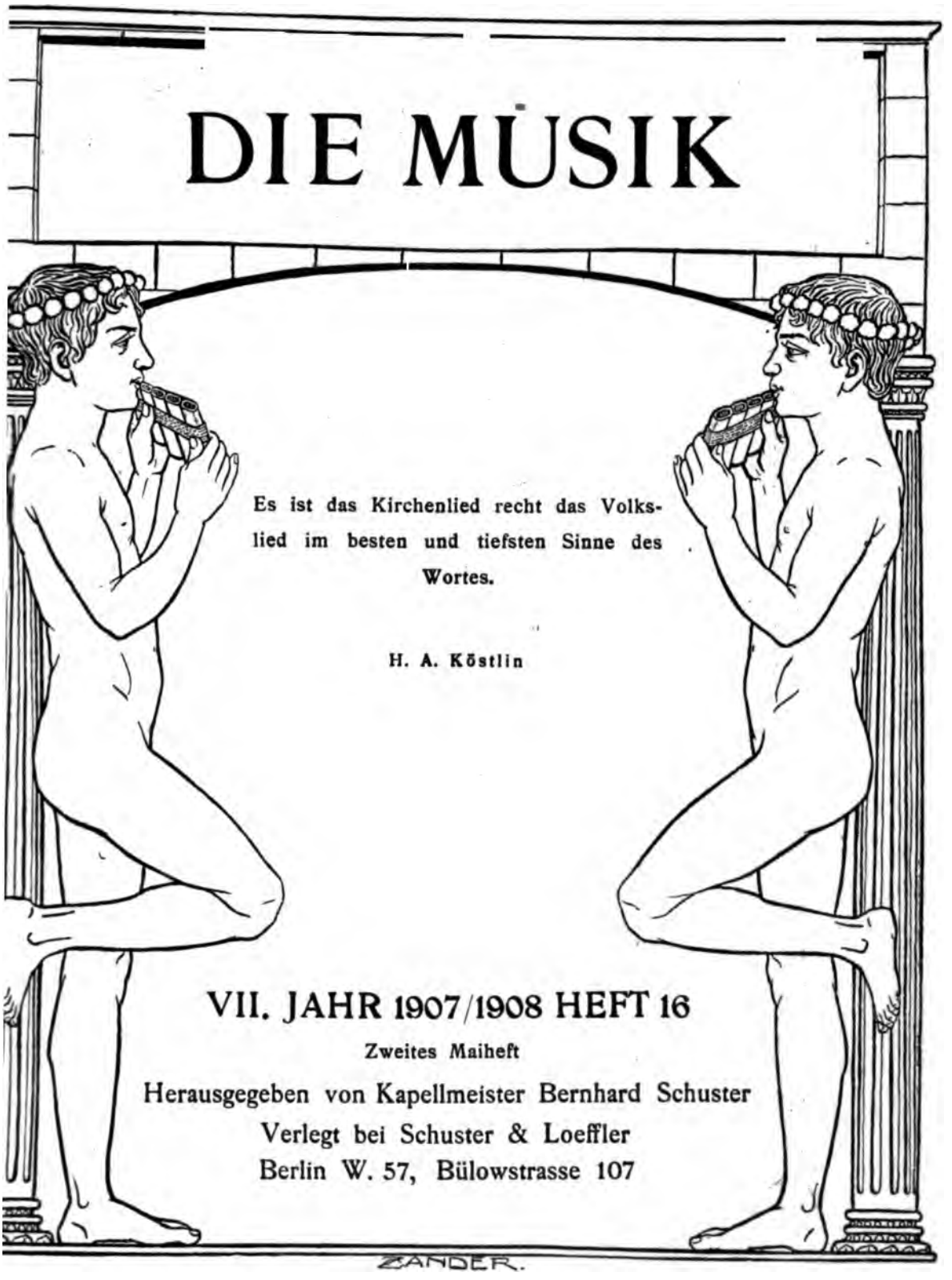

Allegro moderato.
Frisch, trotzig.
Gesang.
Piano.
mf
Ich hab' kein Haus, ich hab' kein
Nest ich hab' kein Hoch - zeit und kein
Fest; ich hab' kein Hof, ich hab' kein
Feld ich hab' kein Hei - mat auf der


Welt. Ich hab' kein Hof, ich hab' kein
Feld; ich hab' kein Hei - mat
auf der Welt.
Am Him - mel selbst den Ha - gel -



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Es ist das Kirchenlied recht das Volkslied im besten und tiefsten Sinne des Wortes.

H. A. Köstlin

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

Prof. Dr. Carl Fuchs
Zur Auferstehung des Chorals in der evangelischen Kirche. I.

O. Landmann
Bach-Porträts

Hermann Wetzel
Solisten-Konzerte
Ihr Nutzen und Zweck

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

§ 1.
Vorwort

Der Leser wolle zuerst die Melodieensammlung (MS) zu dieser Arbeit aufmerksam durchsehen. Dem Musiker sagt sie vielleicht schon allein alles, was ich zu sagen habe. Es ist eine Auswahl aus 135 Chorälen, die ich auf ihre metrische Gestalt geprüft habe. Ich versuchte dies bald nach meinem 1886 erfolgten Amtsantritt als Organist an der Kirche zu St. Petri und Pauli in Danzig und wählte lediglich nach dem Wert der Choräle, um zu sehen, wie der Choral sich unter der Riemannschen Taktlehre ausnehme, soweit sie damals schon vorlag. Jegliche vorgefaßte Absicht auf ein System war mir fremd, obwohl die Sammlung sich nachträglich ganz so ausnimmt. Es ist auch nicht ein Choral aufgenommen, um etwa eine meiner Ansicht günstige Zahl zu erzielen. Ich glaube deshalb auch nicht, daß die doppelte Zahl andere Resultate ergeben würde. Das Phänomen der taktfreien Einsätze, ohne das der richtige Taktstrich nicht durchführbar ist, erkannte ich damals noch nicht, kam also nicht durch und ließ die Arbeit liegen.

Die Riemannschen Rangzahlen der Periode sind im Text § 8 kurz erklärt; der Raum verbot jedoch jegliches Eingehen auf die sehr interessanten Erweiterungen und Kürzungen der Periode, die um so wunderbarer sind, als sie ohne eine Lehre von der musikalischen Metrik den Autoren der Choräle nicht bewußt sein konnten, abgesehen noch davon, daß die Notenschrift bis zur allgemeinen Einführung des Taktstriches nicht einmal metrischen Sinn haben konnte.

Vorhanden sind jene Abwandlungen der einfachen Periode dennoch unleugbar. Das Studium daraufhin muß ich dem Leser überlassen, ebenso die Erwägung der außerordentlich charakteristischen Frequenzzahlen der Typen (I 39, II 45, III 16, IV 1, V 34 Choräle im C), darunter 24 mit taktfreien Einsätzen, Zahlen, aus denen deutlich das Verhalten des Chorals in bezug auf Ruhe oder Beweglichkeit, Strenge oder Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit hervorgeht. Es ist das Verhalten eines klassischen Künstlers. Jede Überschrift in § 2 der vorliegenden Arbeit entspricht einer in

der von mir vorbereiteten vollständigen Sammlung mehrfach vertretenen Spezies, von Unika abgesehen. Endlich ist die Betrachtung der Schlußformen und die der wirklichen sehr bescheidenen Rhythmik der Choräle nur in den Überschriften gegeben.

Über den Begriff des taktfreien Einsatzes siehe § 11, über die damit zusammenhängende Irrationalität der Fermate § 12.

Durch die Anwendung der Riemannschen Metrik entschleiert der Choral völlig zwanglos seine wahre Physiognomie. Jede andere Klassifikation, z. B. nach Strophenanzahl, ist dagegen nichtssagend, die nach angeblich trochäischen und jambischen Chorälen u. dgl. von vornherein falsch.

Eine Gründung der Metrik des Chorals auf sprachliche Metrik hätte nur dann einen Sinn, wenn die Texte nach antiker Metrik mit zeitlich gemessenen Kürzen und Längen versifiziert wären. Das ist aber nach Martin Opitz (1624) ebensowenig der Fall wie vor ihm.

Der richtige Taktstrich ruft schon im selben Choral ebensoviel Deklamationsfehler im modernen Sinne hervor, wie der falsche. Im Massengesang kommt es darauf eben nicht an, wenn man auch Extreme wie „Vatér unsér im Himmelreich“ deshalb nicht „mit verhärtetém Gemüte“ schön zu finden braucht. Verschiedenheit der Verslängen beeinflußt den Verlauf der Melodie, z. B. indem die längeren Verse Takttriolen hervorrufen, und der Gedankengang des Verses gibt hier und da einen Fingerzeig, wie der Periodenbau gemeint sei, z. B. in dem Choral „Fahre fort“. Das sind aber keine metrischen Eigenschaften der Texte.

§ 2.

Folgendes sind die metrischen Typen, die der durchgeführt richtige Taktstrich wie gesagt völlig zwanglos und ohne Auswahl *ad hoc* erkennbar macht. Die Zahlen 2, 4; 6 : 8 sind (im Sinne dieser Interpunktion) im Text kurz erläutert.

ACB bedeutet das Königlich Preußische Armee-Choralbuch, OWC das neueste Ost- und Westpreußische Choralbuch.

Typus I.

Choräle mit durchgeführt dreifachem Auftakt.

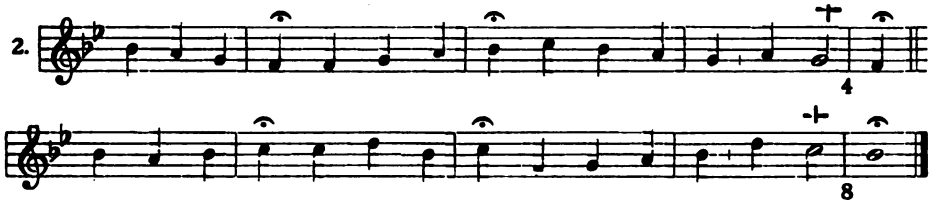
A. Mit gleichen Schlüssen und gleichen Werten:

Rückbezüglicher Schluß die Form abrundend.

B. Mit gleichen teils gedehnten Schlüssen und ungleichen Werten:

Ach Gott und Herr. Joh. Herm. Schein. 1529.

2.

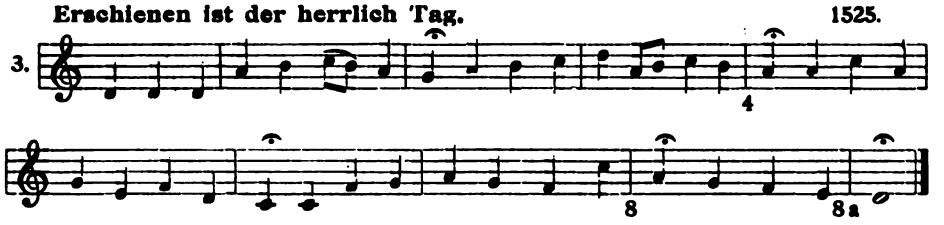


zur Verhütung von und zur Erzielung eines Takt-Paares.

C. Mit gleichen schlichten Schlüssen und ungleichen Werten:

Erschienen ist der herrlich Tag. 1525.

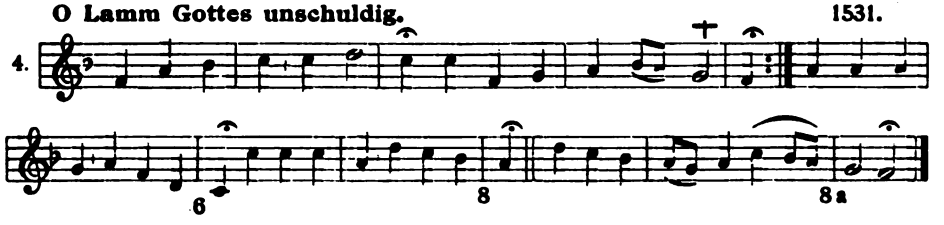
3.



D. Mit gleichen teils gedehnten Schlüssen und mehrfach ungleichen Werten:

O Lamm Gottes unschuldig. 1531.

4.



Typus II.

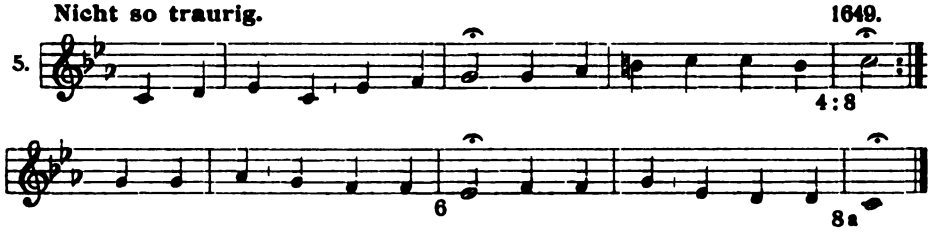
Choräle mit durchgeführt zweifachem Auftakt.

1. Mit gleichen Werten.

A. Mit gleichen Werten und gleichen Schlüssen:

Nicht so traurig. 1649.

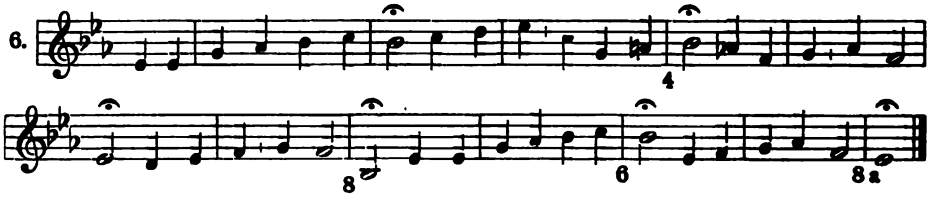
5.



B. Mit teils gedehnten Schlüssen und sonst gleichen Werten:

Gottes Sohn ist kommen her. 1631.

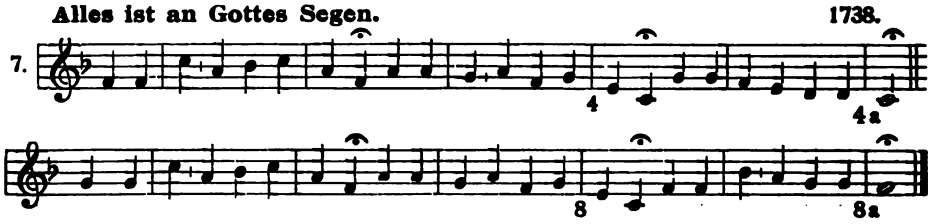
6.



C. Mit gleichen Werten und Reimschlüssen:

Alles ist an Gottes Segen. 1738.

7.

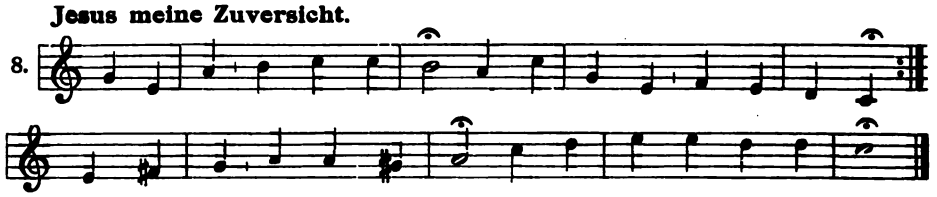


Reimform b b a, b b a. Andere Formen: b a b a und b a a
a männlicher, b weiblicher Schluß.

D. Mit gleichen Werten und frei ungleichen Schlüssen:

Jesus meine Zuversicht.

8.



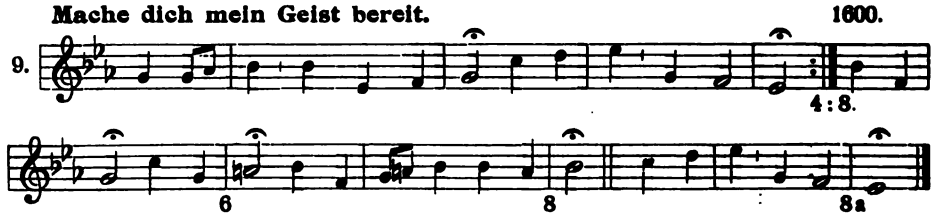
Durch Teilwiederholung entsteht der Reim b a b a.

2. Mit ungleichen Werten.

A. Mit ungleichen Werten und gleichen Schlüssen:

Mache dich mein Geist bereit. 1600.

9.

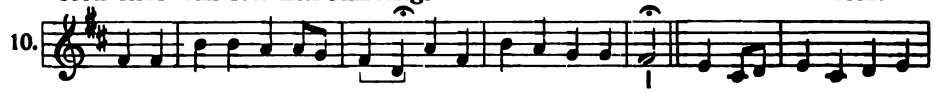


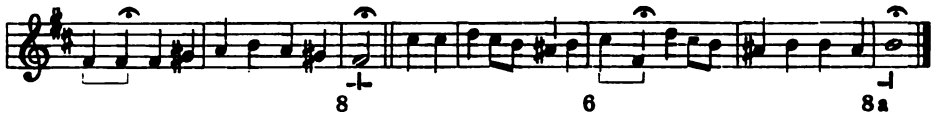
Festigung durch rückbezüglichen Schluß (8a zum Teilschluß) nicht selten.

B. Mit ungleichen Werten und Reimschlüssen:

Sieh hier bin ich Ehrenkönig. 1698.

10.



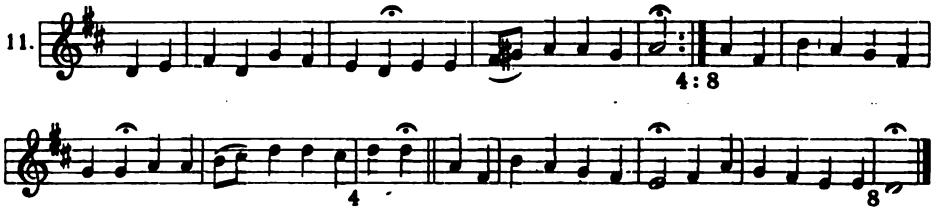


Reim b a b a b a

C. Mit ungleichen Werten und ungleichen schlichten Schlüssen:

Jesu meines Lebens Leben. **Wolfg. Schweitzer. 1661.**

11.



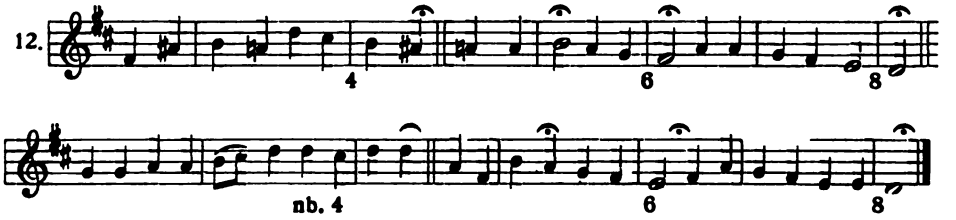
Reim b a b a | b b a a.

Der Strich bedeutet Entstehung des Reims durch Teilwiederholung.

D. Mit ungleichen Werten und ungleichen teils gedehnten Schlüssen:

Warum sollt' ich mich denn grämen. **Joh. Crüger. 1662.**

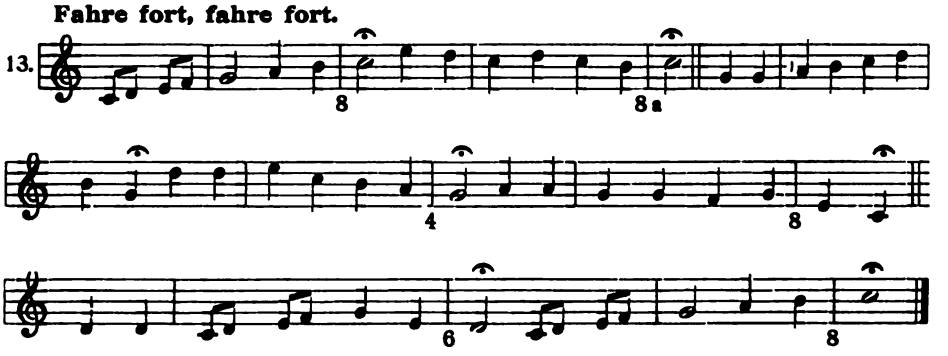
12.



Reim b a a + a, Ausfall der 2 bei b vgl. Joh. Crüger Beispiel 20.

Fahre fort, fahre fort.

13.



Unikum des Beginns gar mit der 8 (— 8a) und echter Folge von vier Achteln. Die ausfallende 6 nach der 4 wird hinter 8 nachgeholt. Stimmt so mit dem Gedankengang des Textes.

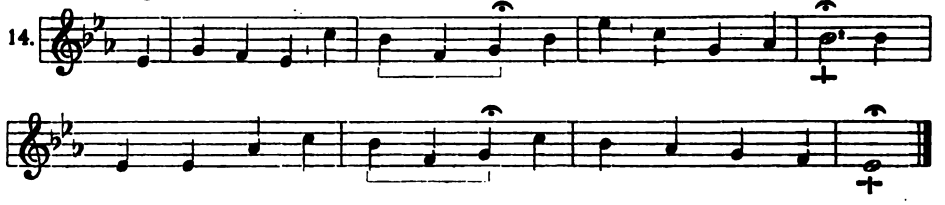
Typus III.

Choräle mit durchgeführt einfachem Auftakt.

A. Mit gleichen Werten und Reimschlüssen:

Ich siege hier mit Herz und Mund. **1750.**

14.

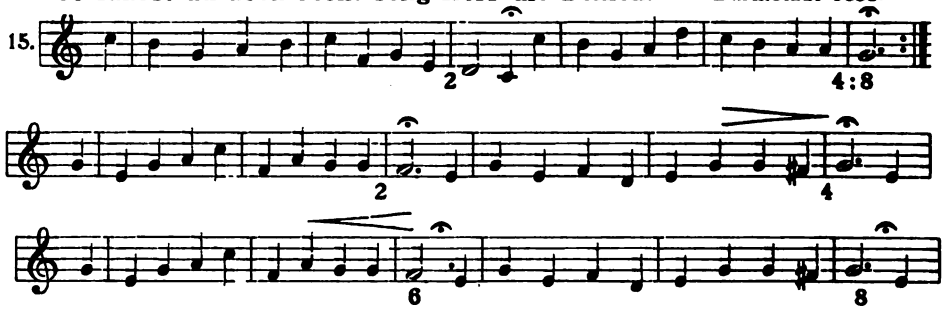


Reim b a b a. — b in dieser Form selten. Gebraucht alle drei möglichen Schlußformen.

B. Mit gleichen Werten und veränderter Schlußform:

So führst du doch recht selig Herr die Deinen. **Darmstadt 1698.**

15.

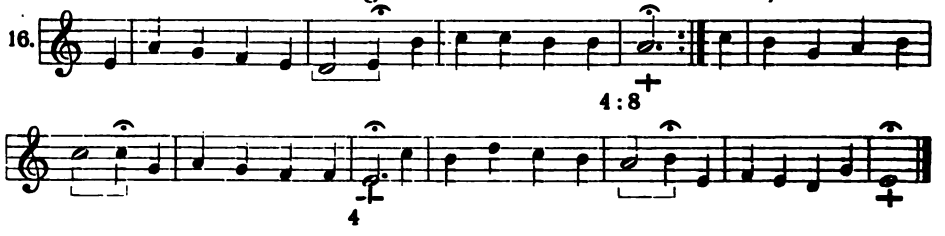


Der Hendekasyllabus (wechselnd mit fünffüßigen Jamben) führt wie des öfteren dreiteilige Bildung herbei, hier die durchgeführte Takttriole als Unikum. Belebtes Tempo notwendig.
Die 6 ist der 4 gleichlautend! (Unikum, doch kein Vorzug.)

C. Mit ungleichen Werten und Reimschlüssen:

Herzlich tut mich verlangen. **H. L. Hassler, um 1600.**

16.

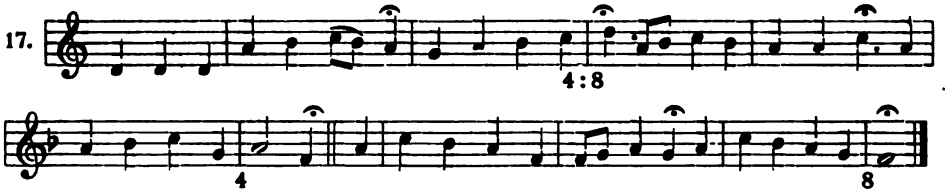


Reim b a b a | b a b a

D. Mit ungleichen Werten und frei ungleichen Schlüssen:

Aus meines Herzens Grunde. **1598.**

17.



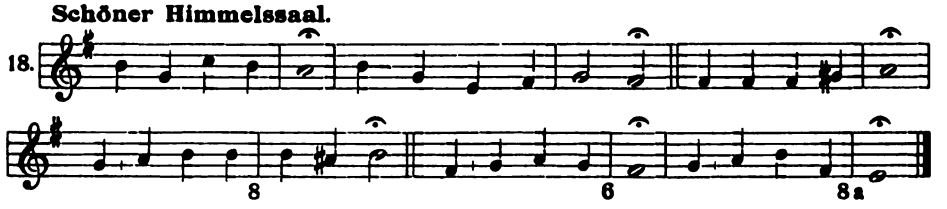
Durch Teilwiederholung entsteht allerdings ein Reimpaar b a, und im zweiten Teil ist a b b a, wenn man will, ein Chiasmus. Paare von gleichen Schlüssen sind in Typus III nicht selten, doch ist das keine das Ganze des Chorals beherrschende oder formende Reimbildung. Vgl. „Gar lustig jubilieren", „Herr Jesu Gnadensonne".

Typus IV.

Choräle mit durchgeführt volltaktigem Stropheneinsatz.

Schöner Himmelssaal.

18.



Gebraucht alle drei im Typus möglichen Schlußformen.
Von Chorälen in echtem $^{3}/_{4}$-Takt gehört „Lobe den Herrn" hierher.
Diese Taktart gibt natürlich mehr Bewegung.

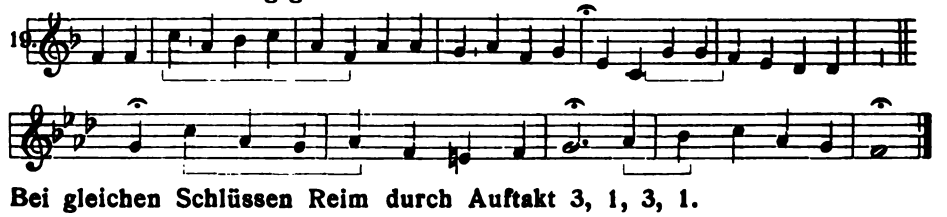
Typus V.

Choräle mit wechselnder Einsatzform der Strophen.

A. Mit periodischem Wechsel der Auftaktform:

Nun sich der Tag geendet hat.

19.

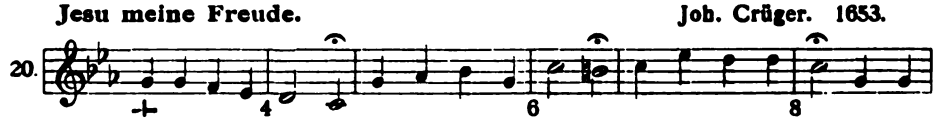


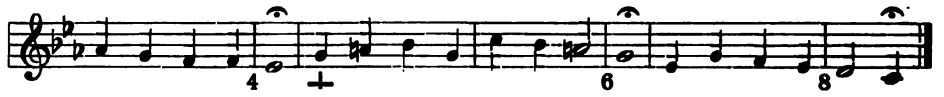
Bei gleichen Schlüssen Reim durch Auftakt 3, 1, 3, 1.

B. Mit Umsetzen aus und in Volltakt:

Jesu meine Freude. **Joh. Crüger. 1653.**

20.



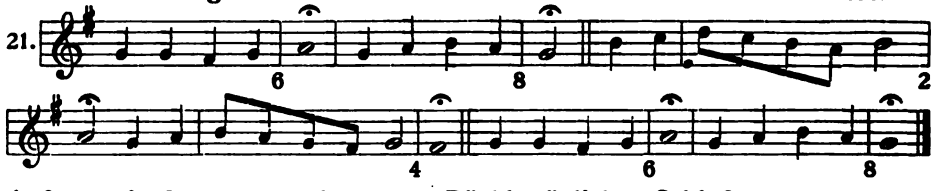


Bedeutungsvolle Plastik durch symmetrischen Ausfall der 2, der die Schwere der 4 *rallent.* verstärkt.

C. Mit symmetrischer Rückkehr zum Volltakt:

Seelenbräutigam. **1698.**

21.

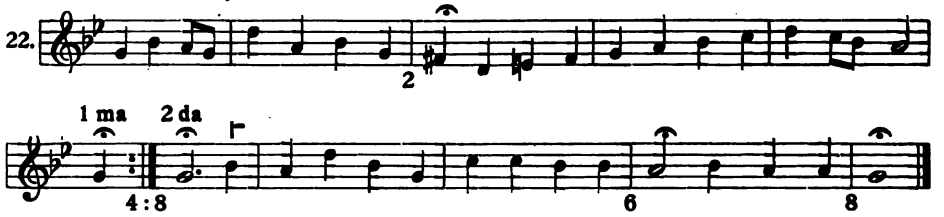


Anfang mit dem 6 „ex abrupto". Rückbezügliches Schlußpaar.

D. Mit einmaliger Abänderung der Auftaktform:

Es kostet viel, ein Christ zu sein. **Um 1704.**

22.

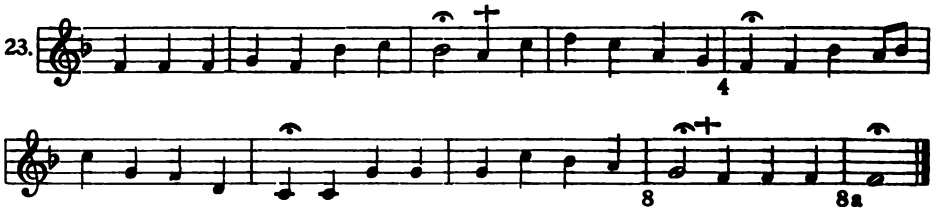


Symmetrie durch Alternieren vom Taktpaar und Takttriole. Taktfreier Schluß mit Ausfall der 7. (Als Merkmal hier nebensächlich.)

E. Mit Abweichung einer Strophe von der sonst durchgeführten Auftaktform:

Gelobet sei'st du, Jesu Christ. **1524.**

23.

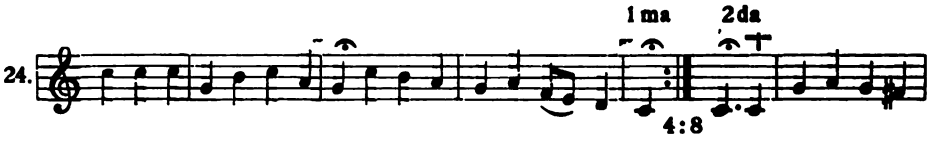


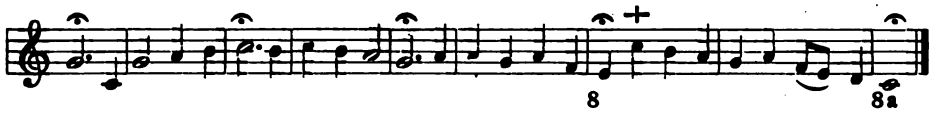
Schlichte Periode mit (nebensächlich!) taktfreiem Anhang ohne 7.

F. Mit mehrfachem Wechsel der Einsatzformen:

Ein' Feste Burg ist unser Gott. **M. Luther. 1529.**

24.

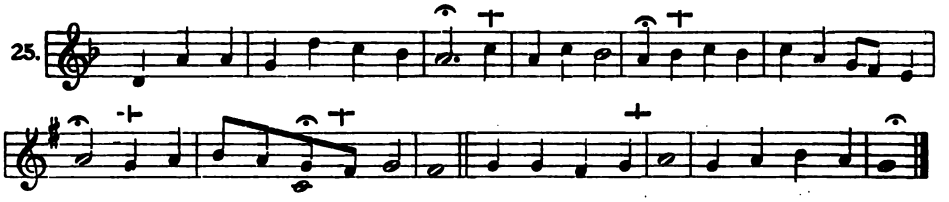




Ziemlich regellos. Zusammenhalt mehr nur durch den rückbezüglichen Schluß.

G. Mit durchgeführtem Wechsel der Auftaktformen:

Mit Fried und Freud fahr ich dahin.



Gleichsam phantasierend. Der Text hat fast gänzlich Prosa-Form.

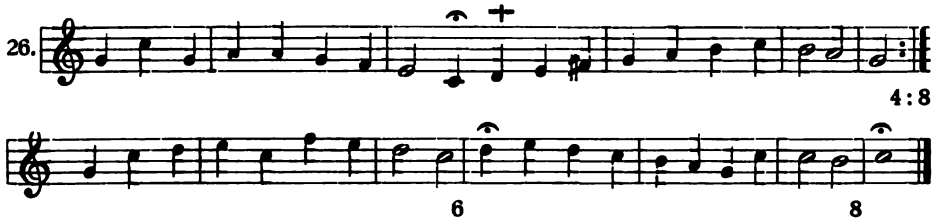
Gruppe VI.

Choräle mit taktfreien Einsätzen.

A. Mit einem taktfreien Einsatz:

a) in Typus I.

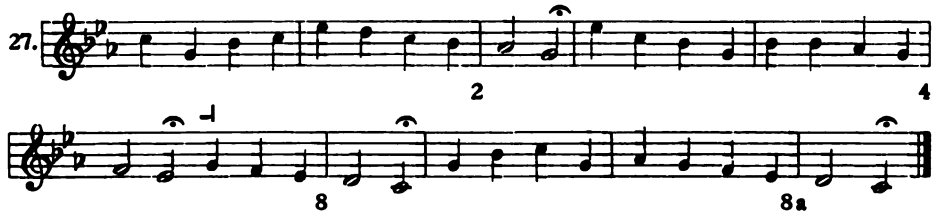
Dir, dir Jehova will ich singen. Um 1704.



Am Schluß der Repetition kann man für 2da ein 𝅗𝅥 setzen, um das Taktbild des C zu hüten. Es liegt indessen hier schon auf der Hand, daß die Stropheneinsätze eigentlich alle taktfrei erfolgen.

b) in Typus V.

O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen. Böhmisch 1566.



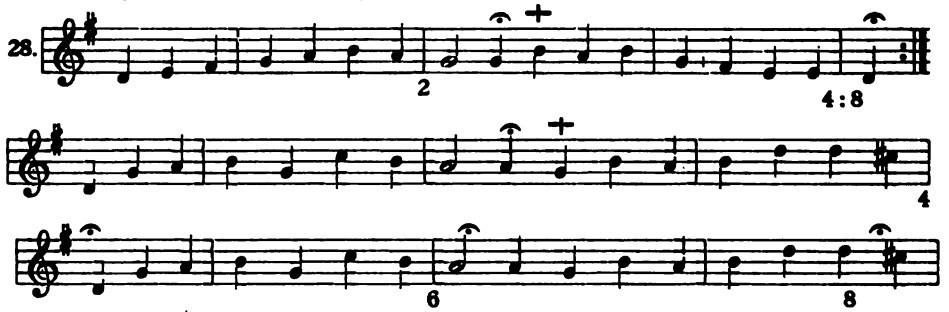
Ausfall der 6 zweimal! Sehr selten. Einer der schönsten Choräle!

B. Mit zwei taktfreien Einsätzen:

a) in Typus I.

Mein Jesu dem die Seraphinen. **Um 1704.**

28.

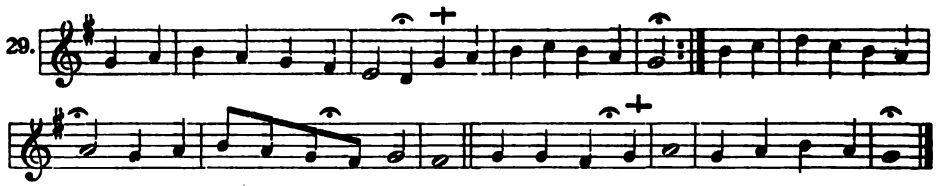


Bei einfacher Gestalt wenig symmetrisch.

b) in Typus II.

Freu dich sehr o meine Seele. **1551.**

29.

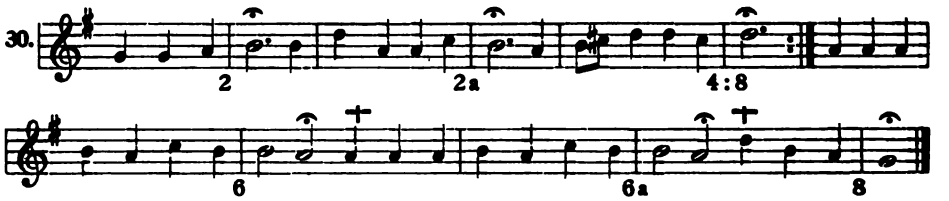


dreiteilig b. a. a. a. b. b.

c) in Typus V.

Es ist genug. **um 1660.**

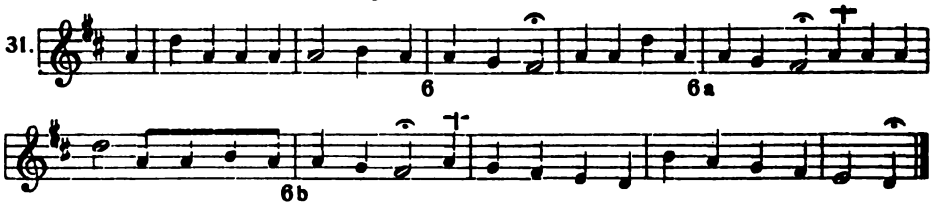
30.



2a selten, in rep. 6a, Reim bildend. Auch das dritte leichte Taktpaar repetiert. Der Rhythmus doch etwas stockend und unproportioniert.

Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi. **(alt.)**

31.



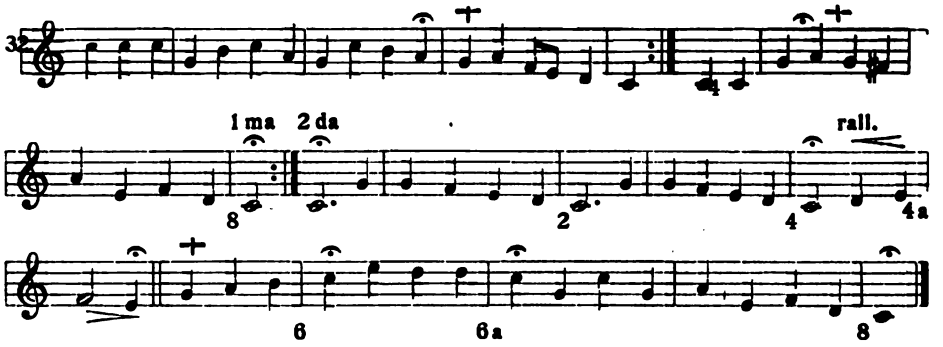
Litanei. Einziges Beispiel von Prosatext. Unikum durch Anfang mit 6 und Fortsetzung mit 6a, 6b: es ist, entsprechend den drei Subjekten zum Verbum, ein dreimaliger Ansatz zur Schlußkadenz („sei mit uns allen. Amen"). Zuletzt, Unikum, einfacher Auftakt taktfrei, was im eigentlichen Choral nicht vorkommt.

C. Mit drei taktfreien Einsätzen:

a) in freier Folge.

Wachet auf ruft uns die Stimme. 1595.

32.

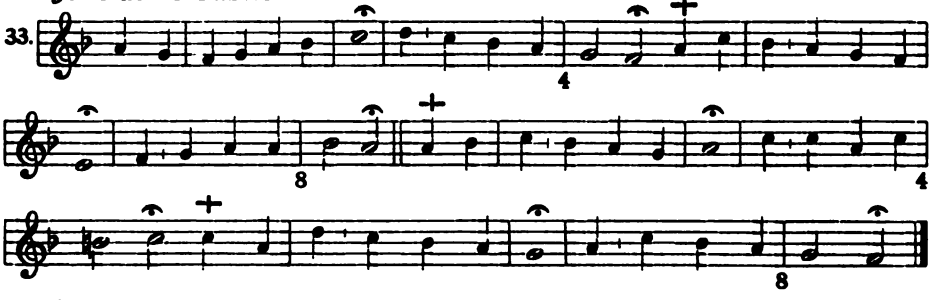


Ausfall der 6 im ersten Teil, im zweiten der höchst seltene Ausfall der 3 zwar erst vor 4a (Unikum?). Länge von 16 Takten, dreiteilig. Zweimal schlicht 8 Takte würden „zu lang", ohne länger zu sein, als dieses sehr frische Gebilde.

b) alternierend auf- und volltaktig.

Jesu deine Passion.

33.



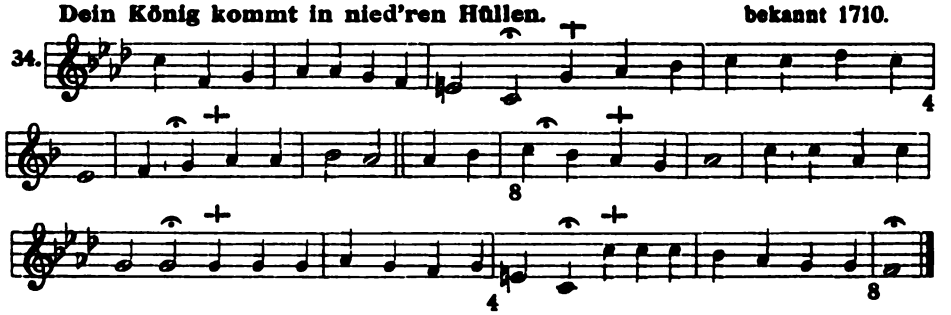
Im Text alternierende Verslänge von 7 und 6 Silben. Der Ermüdung durch zwei schlicht achttaktige Perioden beugt die Alternation vor.

D. Mit durchweg taktfreien Einsätzen:

a) in Typus I.

Dein König kommt in nied'ren Hüllen. bekannt 1710.

34.

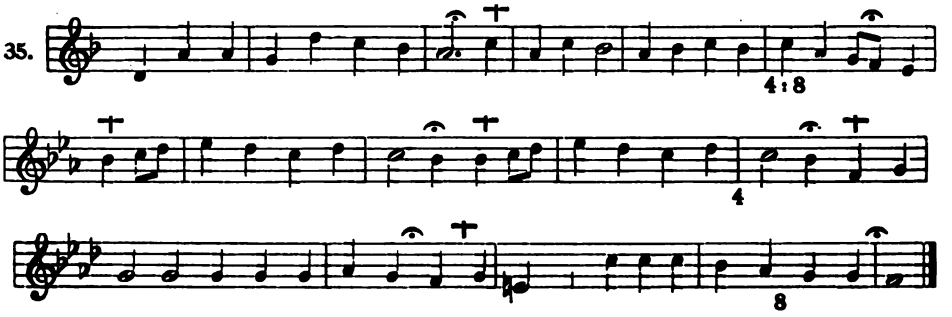


Strenge der Form, gesteigert durch den Reim der Schlüsse b. b. a, *bis.*

b) in Typus II.

Schmücke dich liebe Seele. **1649.**

35.



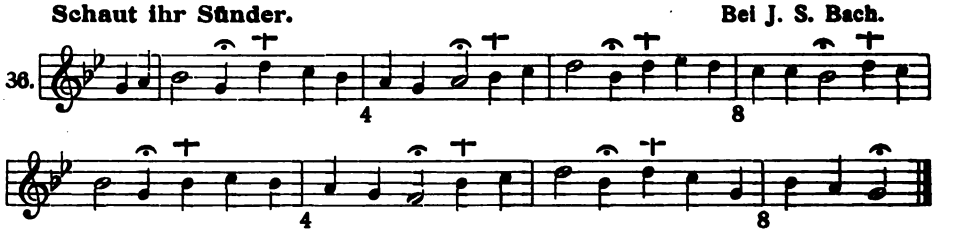
Eintritt mit der 6 wie präludierend. Echo (in der zweiten Vier) zuweilen vorkommend. Zusammenfassung durch rückbezüglichen Schluß.

c) in Typus V.

Auftakt und Schlüsse alternierend.

Schaut ihr Sünder. **Bei J. S. Bach.**

36.



Meisterstück der Plastik in aller Freiheit! Zwei schlichte achttaktige Perioden. Vgl. No. 33 die hiergegen eckige, obwohl auch schon kunstvolle Alternation. Im freiesten Typus die strengste Form. Alle diese Erscheinungen treten durch den richtigen Taktstrich erst vor Augen, und zwar immer so ungesucht wie untrüglich.

§ 3.

„Um die Taktstriche handelt es sich", hat in dem Streit um die metrisch richtige Notierung von Chorälen G. Weimar in einer Schrift über Choralrhythmus ausgerufen, und Professor Köstlin fügt folgendes hinzu: „Wenn es gelänge, bei allen diesen Melodieen eine rationelle Taktierung zu Gesicht zu bringen, die sich nicht nur als die relativ beste Form herausstellte, sondern als die adäquate Wiedergabe des ursprünglichen Bewegungsbildes der Melodie sich erwiese und damit der Diskussion ein Ende machte, dann stünde der Einführung dieser Form auch in offiziellen Büchern wahrlich nicht das Geringste mehr im Wege."

Nun, die Forderung ist hier vortrefflich ausgedrückt, und ebendiese hat mir von Anfang an vorgeschwebt. Die Gründe aber, nach denen hier

die Taktstriche gesetzt sind, sind absolut-musikalischer Natur und ganz dieselben, die angeführt werden müßten, um die Stelle des Taktstriches als richtig zu erweisen, wenn man diese in bezug auf die etwa 12 v. H. Choräle bestreiten wollte, die wirklich einfach auftaktig durchgeführt sind und sogar im ACB und OWC noch richtig stehen, sie allein. (Man könnte ja etwa versuchen, sie als dreifach auftaktig hinzustellen, umgekehrt wie die wirklich dreifach auftaktigen bis jetzt fälschlich, zirka 27 v. H. den einfach auftaktigen zugezählt werden.) Für ein musikalisches Taktgebilde aber, wie es der Choral ist, haben solche Gründe nicht relative, sondern absolute Bedeutung. Ich wiederhole hier, daß die Durchführung des richtigen Taktstriches „bei allen diesen Melodieen", allerdings erst durch die Entdeckung der taktfreien Einsätze (s. § 10), möglich wurde und gänzlich versagt, wenn man in den Chorälen unserer Gruppe VI mechanisch alle vier Viertel weit den Taktstrich setzen wollte. Nur durch absolut musikalisches Verfahren kann ein adäquates Notenbild der ursprünglichen, d. h. der einer Melodie an- und eingeborenen („immanenten"), Bewegung zu Gesichte kommen. Der Ursprung einer Melodie ist ihre inspirierte Erfindung, eigentlich nur Entstehung durch den begabten Autor; ihr ältestes Notenbild, auch wenn es als frei von Schreiberfehlern verbürgt, als vom Autor „ursprünglich" so herrührend gelten kann, ist aber in der mittelalterlichen Schreibung ohne Taktstrich gar nicht das adäquate Bild ihrer metrischen Bewegung, denn die Mensuralnote hat nur dem Anschein nach metrische Bedeutung in unserm Sinne, wie ich am Schlusse dieser Arbeit (§ 12) darzulegen versuchen werde. Und als man anfing, den Taktstrich zu gebrauchen, geschah es unsicher, und im Choral, abzüglich nur jener 12 v. H., unrichtig. Der Dilettant sagt noch mit einer gewissen Emphase: „um den Taktstrich handelt es sich". Ja freilich geht es ohne ihn nicht, ohne ihn fängt „das alte Chaos wieder an"; es ist aber heute für den Musiker eine elementare Sache, ihn richtig zu setzen; er befragt dieserhalb, wie ich hier vorausnehme, nicht das Pergament, sondern die Melodie, und siehe da, sie muß es ihm verraten. Bei der vorherrschenden Entfremdung der evangelischen Geistlichkeit von der *altera theologia* ihres großen Meisters D. Martin Luther scheint mir das Eintreffen von Köstlins Weissagungen nicht so sicher, wie daß der Streit gar nicht entstanden wäre, wenn die Herausgeber und Komponisten des Chorals, die im 18. Jahrhundert die Isometrie und Oligorhythmik, d. h. die wenige, geringe, bescheidene, dem Massengesang angemessene Rhythmik des Chorals in seine Schreibung einführten, nur den richtigen Taktstrich gehabt hätten. Aber dieser gleicht noch heute einem Schneeglöckchen, das erst sein Köpfchen aus dem Winterschnee von Jahrhunderten zum Lichte hebt.

Wenn die Tonsetzer von Brahms bis hinauf zu J. S. Bach und hinab zum Heut unsicher im Gebrauch des Taktstriches sind, wenn gleichsam vorgestern erst eingesehen ward, daß sie ihn im C und $^6/_8$- oder $^6/_4$-Takt recht oft fälschlich vor die Taktmitte statt vor den Takt setzen, und es bei ihnen auch an anderen, noch gröberen Versehen nicht fehlt — dürfen wir uns dann wundern, daß geistliche und zuletzt militärische Dilettanten, ein Divisionspfarrer und ein „auch musikalischer" Feldprobst, uns in das Handwerk pfuschen und meinen, sie können es auch so gut wie wir? Und sie haben es auch noch schlimmer gekonnt. Es sind solche Erscheinungen möglich geworden, wie das in bezug auf den Takt und Taktstrich chaotisch fehlerhafte neueste Ost- und Westpreußische Choralbuch, mit dem allerdings alle: Organisten, Lehrer, und Geistliche schließlich unzufrieden sind. Dies veranlaßte mich zur Wiederaufnahme meiner früheren Versuche — später erst entdeckte ich, daß das Ost- und Westpreußische Choralbuch (OWC) *matre non pulchra filia non pulchrior* der Abkömmling des Königl. Preußischen Armeechoralbuches (ACB) ist, das bis zum Unfug von denselben Fehlern starrt und die Gefahr mit sich bringt, daß von ihm aus noch andere Provinzen mit solchen Choralbüchern gesegnet werden.

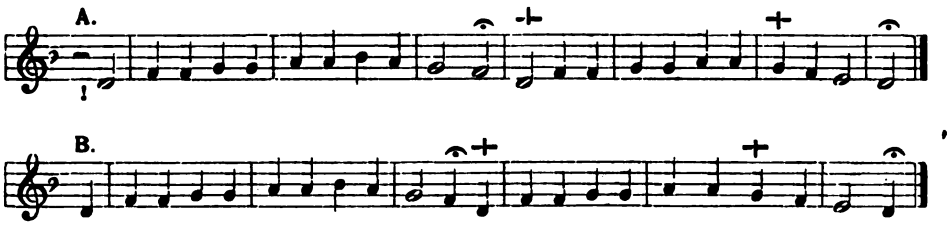
Nun, da wir durch Riemanns Reform der musikalischen Metrik endlich auf festem Grund und Boden stehen, ist es hohe Zeit zu reden, um so mehr, als die Macht zu handeln, zu verfügen, nicht bei uns ist. Selbst unsere Consistorien und Synoden getrauen sich noch nicht einmal, einer Gemeinde eine nichtssagende Parallelmelodie zu einem unsterblichen Choral aus dem Munde zu nehmen, wenn sie „einmal daran gewöhnt" ist.

§ 4.

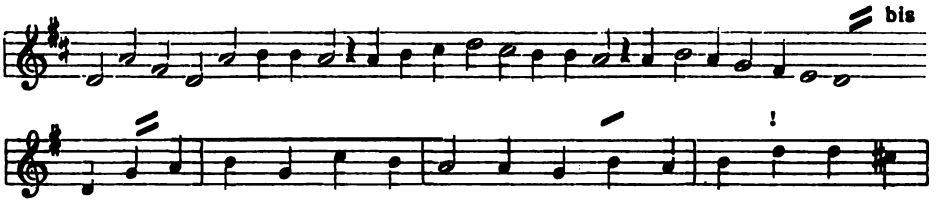
Wohin der Taktstrich gehöre, haben J. Riepel im 17ten, Joh. Chr. Koch, der Lessing der Musikwissenschaft, im 18ten, H. Riemann im 19ten Jahrhundert übereinstimmend gelehrt. Die ersten beiden Male wurde es vergessen, dies letzte Mal ist es noch nicht gelernt, d. h. es beginnt erst, als etwas demnächst Selbstverständliches in das Gemeinbewußtsein der Musiker überzugehen.

Aber das hätte man doch auch ohne Riemann gewußt, daß es widersinnig ist, wie es das OWC in einigen dreißig Chorälen zum ersten und hoffentlich letzten Male tut, in dieselbe Strophenfolge bei unmittelbarer Wiederholung das zweitemal andere Taktstriche zu setzen! Das ACB enthält zwar weniger Choräle, aber mit sämtlichen Fehlern des OWC. Man betrachte ferner Verrenkungen wie die folgende, von denen ACB und OWC wimmeln: (A, statt der so nahe liegenden Fassung B.)

Ach Gott erhör mein Seufzen. Um 1658.

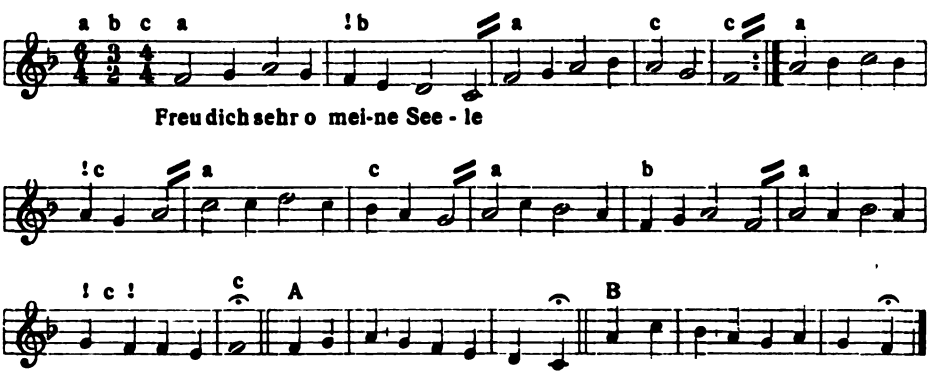


Ebenso wird jeder verständige Musikfreund Beispiele wie dieses „rhythmische“ ohne Taktstrich



als gänzlich unrhythmischen Unfug erkennen, weil es in der Musik Rhythmus ohne Takt nicht gibt. Namentlich für einen militärischen Dirigenten ist dergleichen völlig lächerlich, wenn er es ungefragt auch nicht sagen darf. Man wird sich dabei sagen, daß eine Methode, mittelalterliche Choralschreibungen zu lesen, die dazu führt, sie so wiederzugeben, damit schon widerlegt ist. Dieselbe Ursache (das Bestreben, solche Lesungen mit dem Taktstrich auszugleichen!) führt dort zu Phänomenen mit zwei, auch drei Taktarten für 14 Takte; alle drei werden dann vorn zugleich, zum Gebrauch je nachdem, vorgezeichnet. (!)

Freue dich, o meine Seele.



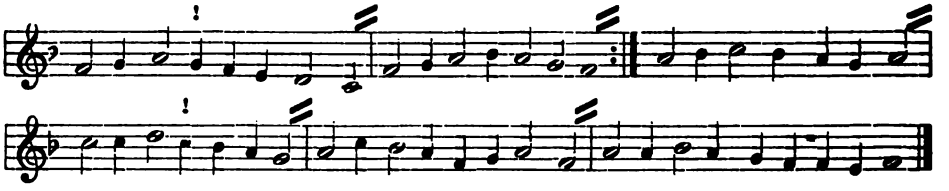
Die Beziehungsbuchstaben a, b, c habe ich notiert. Wiederum entsteht ein greuliches Durcheinander von hinkender „Rhythmik“. Kein Musiker

erkühnt sich solchen Irrsinns, denn auf den Musiker kann dies nicht anders wirken. Noch Beethoven kennt Taktwechsel während eines ganzen Symphoniesatzes nicht!

Jenes kurzatmige Wechselfieber des Taktes hat indessen doch seinesgleichen in der „Salome“ von Richard Strauß gefunden. Die Wirkung ist der Rückfall ins Elementare, überhaupt Ungeordnete, die Vorschriften sind nur Notbehelf für den gequälten Dirigenten.

Den oben ersichtlichen häßlichen Doppelsparren bietet man uns statt unserer schönen Fermate an. Über ihn hinweg soll es eigentlich genau im Takte weiter gehen. Nur soll man wieder die Genauigkeit nicht übertreiben. Aber was genau ist, ist nicht übertrieben, und was übertrieben ist, ist nicht genau. Der Rat ist also ohne Sinn. — Zur Verdeutlichung der Phrasengrenze wird das wirklich schon eingerissene Absetzen mit Hand und Fuß von der Orgel empfohlen, diese abscheuliche Zerreißung des Orgelklanges, der statt des Chorals seine *disjecta membra* darbietet. Dazu noch das Leipziger Reitermarsch-Tempo, und die Barbarei ist vollkommen.

Ob es „Seelen“ gibt, die das „freut“? Einschließlich der trivialen dreitaktigen Schlußerweiterung (statt B). (Vgl. S. 209 unten). Der Choral ist offenbar isometrisch und durchgeführt zweifach-auftaktig geboren (A), wie und von wem immer er auch um 1550 zuerst geschrieben oder gedruckt wurde. Vollends dieser Taumel-„Rhythmus“, den man wie anderes dergleichen dem Evangelischen Verein für Kirchengesang verdankt:

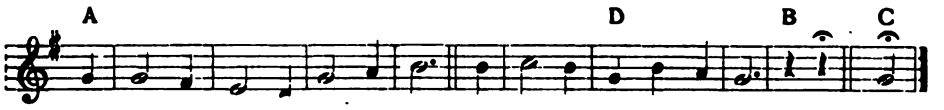


hier, wo es Musiker lesen, muß man sich doch wirklich beinahe schämen, solchen damit auch nur unter die Augen zu treten! Abgesehen noch von der ganz üblen, fraglos nicht „ursprünglichen“ Schlußerweiterung. Und der Taktstrich wieder zum Trennungszeichen degradiert! Ich gestehe, daß ich dieses törichte Experimentieren mit dem Choral, diese Taumel- und Schaukelrhythmen, geradezu als ein *sacrilegium* empfinde, und bin überzeugt, daß selbst der ungläubigste Organist, der nur noch ein wenig Pietät für den Choral übrig hat, es mit derselben Mischung von Lachreiz und Unwillen empfinden wird.

§ 5.

Kein Musiker seit einem Menschenalter huldigt mehr dem Großväterwahn, der Auftakt sei von Rechts wegen etwas Einmaliges, bestehe aus einer

Taktzeit und sei eigentlich ein unvollständiger Takt, und der Schlußtakt eines noch so langen Stückes müsse so viel kürzer notiert werden, daß er den Auftakt zu einem ehrlichen Takte ergänzt. Selbst in diesem Wahn aber, hätte (statt wie bei C) im folgenden Notenbeispiel kein Musiker doch dieses possierliche Kuriosum (B) geschrieben, das in dem von Natur isometrischen einfach-auftaktigen Choral „Nun lob' mein' Seel' den Herren" im Walzertakt (A) das OWC ziert:



Bei D ist diesem Scheintakt (B) zuliebe die Lesart willkürlich variiert. Es wird nun gebeten, die 𝄐 (bei B) ja nicht schon auf der ersten 𝄽 auszuführen! Wo waren denn die Musiker in der Kommission für das OWC, als diese Lächerlichkeit notiert wurde?

Das verstand sich auch ohne Riemann für uns schon von selbst, daß Stücke, die in C gehen, ebensowohl drei oder zwei Taktzeiten wie eine oder keine zum Auftakt haben können. Auch daß der Auftakt eine durchgängige Erscheinung ist, ward, wenn auch viel später erst gehört, doch schon am Anfang des 19., nicht erst des 20. Jahrhunderts, an die Adresse des *Conservatoire national* in Paris klar ausgesprochen. („*La phrase musicale ‚chevauche' sur les barres de mesure!*")[1] Der Choral ist ein kirchlich vereinfachtes Volkslied und somit das einfachste aller Musikstücke. Dabei muß es als natürlich erscheinen, daß er in der Mehrzahl der Fälle ein und dieselbe Auftaktform durchführt. In der Tat wechselt er die Auftaktform nur in 34 von 135, also in etwa 25 v. H. Chorälen, sei es einmal oder öfter, oder auch zu jeder Strophe, gleichsam fantasierend. So verstehen sich also, wenn man nur so viel weiß, daß der Taktstrich vor die Schwerpunktnote gehört, die fünf Typen des Chorals, die meine Melodieensammlung (MS) aufweist, gleichsam *a priori* von selbst und sind *brevi manu* an den Fingern ab-

[1]) Jérôme Joseph de Momigny definierte bereits 1806 in einem „Cours complet d' harmonie et de composition d' après une théorie neuve" völlig richtig die Begriffe mesure, motif, période, phrase, rhythme usw., so daß er, bis zu seiner Wiederentdeckung durch Riemann unverstanden geblieben und vergessen, doch als der erste Begründer der wahren Lehre von Takt und Rhythmus zu gelten hat, der seinem Zeitalter um ein Jahrhundert voraus war. Von ihm stammt jenes Wort „die Phrase reitet auf dem Taktstrich". 1904 entdeckte Riemann Momigny's Schriften und berichtete darüber hier in der „Musik", Jahrg. III, Heft 15. Die Wahrheit ist, daß nie eine glänzendere und vollständigere Übereinstimmung in grundlegenden Ideen zwischen zwei großen Forschern erlebt worden ist, deren zweiter die Arbeiten des ersten nicht kannte.

zuzählen, nämlich (wobei ich dann gleich die Frequenz eines jeden Typus hinzunotiere)

Typus I mit dreifachem Auftakt		32 + 7 = 39	Choräle
Typus II mit zweifachem Auftakt	durch-	43 + 2 = 45	„
Typus III mit einfachem Auftakt	geführt	16 = 16	„
Typus IV ohne Auftakt		in C 1	Choral
Typus V mit wechselndem Auftakt		20 + 14 = 34	Choräle
		Sa. 135	Choräle

Die zweiten Zahlen beziehen sich auf die aus der Gruppe VI mit taktfreien Einsätzen hinzukommenden Choräle (siehe § 10).

§ 6.

Gerade da, von wo man gelegentlich geglaubt hat für eine endgültige Reform der Choralschreibung ausgehen zu müssen, im Verhältnis der Melodie zum Text, liegt die Fehlerquelle. Möglicherweise ist der falsche Taktstrich sogar von dort in die instrumentale Musiknotierung übergegangen. Die mit Hauptworten, wie Herr, Gott, Christus, beginnenden Choräle wurden unwillkürlich als mit dem Schwerpunkt beginnend, die mit Interjektionen oder sonst leicht auftaktigen Wörtern (O, Ach, Mein usw.) mit folgendem Hauptwort beginnenden wurden ebenso erklärlich einfach-auftaktig schon vom Komponisten selbst falsch notiert, auch wenn die Melodie, zwar nicht *invita Minerva*, aber *inscio autore* den musikalischen Schwerpunkt, der dafür allein entscheidend ist, erst auf dem vierten bzw. dritten Ton hatte. (Es ist mir 1903 bei der Komposition von Gemeindeliedern noch ebenso gegangen, nur daß ich sie nicht so drucken ließ.)[1])

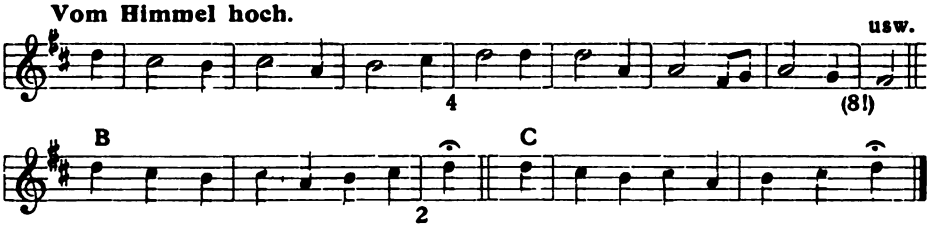
Ein metrisch maßgebliches Verhältnis hat der Gesangbuchvers zur Melodie überhaupt nicht, schon weil er eben selbst nicht *sensu proprio* metrisch ist. (Wie dürfte er auch sonst zur selben Melodie wechseln?) Eine Melodie darf nur nach metrischen, Musik nur nach musikalischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Der Text ist im Massengesang nicht die phrasierende Kraft, Inkongruenz von Motivgrenze und Sinnteil, auch mit Wortschluß, belanglos. Was bei dem Versuch der Übertragung antiker Metrik auf den Choral an wiederum ebenso unwürdigem wie unwahrem Schaukel- und Tanzrhythmus herausgekommen ist, deren natürliches Tempo gar nicht das Choraltempo wäre, spottet gleichfalls der Beschreibung. Auch der wirkliche Versbau des Gesangbuches nach Hebungen (von ungleicher Höhe und ungleichen Abständen) steht im Inlaut der Strophe

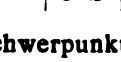
[1]) „Andachtslieder für Tempel und Haus", für die Synagoge geschrieben, an der ich 1887—1907 Organist war. Kommissionsverlag von M. Bruckstein in Danzig.

nicht in organischer Beziehung zum Takt der Melodie. Hier kann ich dies nicht näher darlegen.

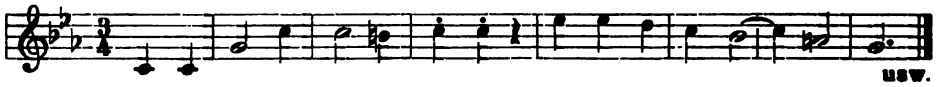
Mit Ausnahme des genial komponierten „Lobe den Herrn" sind die Choräle, die wie dieser im echten $^3/_4$-Takt gehen, allermeist wertlos. Der echte wird daran erkannt, daß er bis auf wenige Takte isometrisch ist, und acht Takte eine Periode wirklich ausfüllen.

Solche Beispiele — OWC und ACB enthalten ihrer genug — wie das „Wiegenlied"

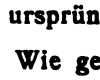


sind metrische Lügen. Dieser Choral gehört zum Typus I. (s. bei B.), und es ist noch der bessere Fall, daß die Choralbücher ihn nur wie bei C auf den Kopf stellen. Öfters gibt das OWC und ACB auf diese Art Choräle in zwei falschen Formen. „Das Volk liebt diesen Schaukeltakt." Es soll ihn nicht lieben! Er lügt! Außerdem sind diese Jamben päpstlichen Ursprungs, Nachklang des einstmals von einem Papst, der Mystiker und Dilettant in einer Person war, erlassenen Verbotes der geraden Taktarten, weil nur der dreiteilige Takt würdig sei, den dreieinigen Gott zu besingen. (Vgl. § 12.) Ich habe mit jener oben erwähnten Ausnahme die wenigen Choräle auch des echten $^3/_4$-Taktes weggelassen. Freilich nahm man auch am echten $^3/_4$-Takt geistlicher Lieder im Mittelalter keinen Anstoß, und sogar die konträr wirkende Zusammenziehung der leichten Taktteile darin  war nicht selten. Aber der Rhythmus , der den Schwerpunkt eines eigentlich zweiteiligen Taktes verdoppelt, indem er dessen zunächst unbestimmte Verlängerung behufs größerer Verständlichkeit zu einem metrischen Wert umbildet, entspricht damit, als (nach Riemann) die „ursprünglichste" Takterscheinung, einem noch ganz rohen, bäurisch-böotischen Verständnisvermögen. Das rhythmische Empfinden der Völker ist aber wie nach Ländern so auch nach Zeiten verschieden. Für uns bedeutet der Rhythmus , nachdem wir ihn, in echten Dreitakt aufgelöst, weiter rhythmisiert haben oder und diese Rhythmen dann wieder mit usw. mischen, seit

etwa 150 Jahren den Walzertakt, und alle Gesellschaftsschichten sind mit diesem so vertraut, daß er für uns ein spezifisch weltlicher, in der Kirche an den Tanzsaal erinnernder geworden ist, sehr verschieden von der Empfindung jenes Papstes im 12. Jahrhundert, der diesen Takt wegen seiner Einheit von drei heilig sprach. Vollends der Rhythmus wirkt auf den Menschen der letzten Jahrhunderte als drastischer Ausdruck von Laune, Trotz, Übermut; er kommt uns beinahe „spanisch" vor. Die Isometristen oder Joh. Schop selbst schon (1641) wußten sehr wohl, was sie taten, als sie das originelle, wie gesagt, fast spanisch rhythmisierte Tanzlied



des $^3/_4$-Taktes und aller Tanzrhythmik entkleideten und für den schönen Choral „Sollt' ich meinem Gott nicht singen" nur die edle melodische Linie beibehielten. (Er gehört zu Typus II.) Im Massengesang ist der konträre Rhythmus (s. o.) ohnehin nicht zu erreichen.[1]) Das Volk singt nur noch Gassenhauer statt des Volksliedes; solche Rhythmen sind ihm darum fremd und künstlich, während der Gebildete sie zugleich als stark weltlich empfindet. Und wenn es gelungen ist, süddeutsche Gemeinden für den Walzerrhythmus in der Kirche zu gewinnen, so ist damit nichts Kirchliches gewonnen, noch abgesehen davon, daß die heut mit einer gewissen Genugtuung „rhythmisch" genannten Formen von Chorälen durchaus nur unrhythmisch sind. Über ihr Prädikat „ursprünglich" s. § 12. Die Gewöhnung an jene Tanz- und Schaukelrhythmen in der Kirche aber hat eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem Grundsatz der Heilsarmee, die Leute mit dem Gottesdienst zu amüsieren.

Die natürliche Taktart des Chorals ist (mit jener einen glänzenden Ausnahme) der C, mag er in scheinbarem alla breve-Takt oder mit nur orthographischem Unterschiede statt in Halben  notiert sein. Auch ob er ursprünglich mit oder ohne Taktstrich notiert ist, ist dafür gleichgültig. Wie gesagt: wir fragen nicht das

[1]) Jahre nacheinander machte ich die Erfahrung, daß Konfirmanden, die zusammen das Lied „So nimm denn meine Hände" singen sollten, die konträre Zusammenziehung im vorletzten Takt dieses Liedes durchaus nicht begriffen. Es wurde immer eine breite Triole daraus. Der Geschmack an jenem Rhythmus ist erloschen, und er wirkt nicht mehr kirchlich.

Pergament, sondern die Melodie selbst nach ihrem Takt, den sie im Choral leicht verrät. Eine Tonfolge wirklich ohne Takt wäre überhaupt keine Musik. Bei der Notierung im natürlichen Takt stellen sich denn auch die bescheidenen Mischungen der ♩ mit ♫ oder 𝅗𝅥 heraus, die der Musiker, falls die älteste Notierung nicht schon den Anhalt dazu gibt, einzufügen befugt ist. Die 𝅗𝅥 kommt übrigens im Inlaut der Choralstrophe nie echt, sondern nur als Dehnung der Penultima vor, die dazu dient, den Schlußton, der sonst auf das vierte Viertel käme, in den folgenden Schwerpunkt zu schieben und dadurch zugleich zwei Takte zu erhalten. (Vgl. § 9 Beispiele.) Im zweiten Takt aber endigt die Choralstrophe, richtig notiert, niemals auf vierter angeschlagener Zählzeit. Man sehe die Klassen „mit gedehnten Schlüssen“ an. Im weiblichen Schluß | 𝅗𝅥 𝅝 gehört die 𝅗𝅥 zum Auslaut.

Schluß folgt

BACHPORTRÄTS

von O. Landmann-Duisburg

Es ist länger als ein Jahrzehnt her, daß G. Wustmann[1]) und E. Vogel[2]) ihre ausführlichen Abhandlungen über Bachporträts veröffentlicht haben. In der seitdem verflossenen Zeit sind mehrere bis dahin unbekannte Bachdarstellungen aufgetaucht, die Veranlassung bieten, das bis jetzt bekannte Bildnismaterial im Zusammenhang zu betrachten. In dieser Betrachtung soll insbesondere die Farbe des Teints, des Haares und der Augen J. S. Bachs beleuchtet werden, Kennzeichen, die für die Beurteilung der Echtheit der einzelnen Bildnisse im Sinne der Frage: „Nach dem Leben gemalt oder nicht?" in erster Linie ausschlaggebend sind. Eine solche Untersuchung kann sich naturgemäß nur an die farbigen Porträts knüpfen; dies sind: die beiden Ölgemälde von E. G. Haußmann, das Ölgemälde von J. J. Ihle, ferner das Ölgemälde unbekannter Autorschaft im Besitz des Herrn Prof. Dr. Volbach-Tübingen und die aquarellierte Bleistiftzeichnung im Besitz des Herrn E. Bormann-Leipzig. Es sei gleich vorausgeschickt, daß diese Bildnisse eine vollkommene Übereinstimmung der genannten Merkmale aufweisen. Im Zusammenhang der Betrachtungen wird auch der übrigen bekannten Porträts Joh. Seb. Bachs gedacht werden, um ihnen, soweit dies durch Wustmann und Vogel noch nicht geschehen ist, die ihnen gebührende Stellung anzuweisen.

Die Entstehungsgeschichte aller nach dem Leben gemalten Bachbildnisse ist in Dunkel gehüllt, ebenso fehlen verbürgte Angaben über das Entstehungsdatum der Bilder. Die verläßlichste Zeitangabe besteht für das zweite von E. G. Haußmann gemalte, im Besitz der Thomasschule befindliche Porträt, das nach der Feststellung Wustmanns im Jahre 1735 entstanden sein muß. Die Entstehungszeit der übrigen Gemälde können wir nur aus dem Aussehen Bachs selbst mutmaßen, wobei für das von Haußmann zuerst gemalte Porträt und die aquarellierte Bleistiftzeichnung wohl der weiteste Spielraum gelassen werden muß. Ihrem absoluten Alter nach folgen die angeführten Porträts einander mit zuverlässiger Sicherheit, wie nachstehend aufgeführt:

---

[1]) Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze von Gustav Wustmann. Neue Folge. Leipzig, Verlag von Fr. Wilh. Grunow 1898.

[2]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896.

1. Das im Bachmuseum zu Eisenach befindliche Ölgemälde von J. J. Ihle, etwa um 1720.

2. Die im Besitz des Herrn Edwin Bormann-Leipzig befindliche aquarellierte Bleistiftzeichnung unbekannten Autors, etwa 1725—1730.

3. Das in der Musikbibliothek Peters-Leipzig befindliche Ölgemälde von Elias Gottlieb Haußmann, etwa um 1730.

4. Das in der Thomasschule zu Leipzig befindliche Ölgemälde desselben Autors, 1735.

5. Das im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Volbach-Tübingen befindliche Ölgemälde unbekannter Autorschaft, etwa 1748.

Über No. 3 und 4 berichten Wustmann und Vogel des Näheren.

Das Bildnis No. 3[1]) stammt aus dem Nachlaß C. Ph. Emanuels. Dessen Tochter Anna Carolina Philippina verkaufte es um 1828 an den Leipziger Flötenvirtuosen Carl Grenser; von dessen Sohn Alfred erwarb es im Jahre 1886 die Firma Peters. —

Bezüglich der Herkunft des Bildnisses No. 4[2]) gehen bei Wustmann und Vogel die Ansichten auseinander. Dieser neigt mehr zu der Annahme, das Bild rühre aus dem Besitz Johann Friedrich Reichardts her, während nach Wustmann Reichardt ein anderes Bild, wahrscheinlich aus dem Nachlaß von Bachs Schüler Kirnberger stammend, besessen hat. Die Ansicht Wustmanns ist höchstwahrscheinlich die richtigere. Das Kirnbergersche Bildnis war, wie man annehmen muß, eine dem Bildnis No. 4 ähnliche Bachdarstellung. Eine direkte Kopie des letzteren ist es aber wohl nicht gewesen. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht einerseits der Umstand, daß in der von Wustmann erwähnten, in einem Briefe Zelters an Goethe mitgeteilten Episode der Leipziger Leinwandhändler beim Anschauen des Kirnbergerschen Bildnisses den prächtigen Sammetrock hervorhebt, in dem sich „der eitle Narr" habe malen lassen. Hierzu hätte keine Veranlassung vorgelegen, wäre Bach auf dem Bildnis der Thomasschule, das der Leipziger offenbar gekannt hat, auch in einem solchen prächtigen Sammetrock dargestellt gewesen, was nicht der Fall ist. Bach erscheint auf diesem Bilde in einem einfachen blauen Rock. Andrerseits kann das verschollene Kirnbergersche Bild schwerlich ein Originalgemälde nach dem Leben gewesen sein, wenn es — wie Wustmann mit Recht als leicht möglich bezeichnet — dem Maler Lisiewsky als Vorlage gedient hat. Dieser malte bekanntlich im Auftrage der Prinzessin Amalie von Preußen 1772, also 22 Jahre nach Bachs Tode, dessen Porträt[3]) (sowie vier Jahre später im gleichen Auftrage dasjenige Kirnbergers), die beide

---

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 3. [2]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 4. [3]) Vgl. Beilage zu Heft 17, Jahrgang 6 der „Musik".

in der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin aufbewahrt werden. Auf diesem Bilde hat nämlich Bach schwarzbraune Augen und fast schwarze Augenbrauen. Bach war aber, wie die Bildnisse No. 1—5 übereinstimmend zeigen, blond und blauäugig. So sicher also die Lisiewsky-sche Komposition für die Beurteilung des physischen Typus J. S. Bachs wertlos ist, so wahrscheinlich ist es, daß das ehemals in Kirnbergers Besitz gewesene Bild in dieser Hinsicht um nichts besser gewesen ist.

Das Bildnis No. 4 wurde 1735 nach dem Leben gemalt. Vielleicht hat Bach dieses Bild für sich selber malen lassen und es erst vergeben, als er der „Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland" als Mitglied beitrat. Als solches war er statutengemäß zur Einlieferung eines guten, auf Leinwand gemalten Porträts verpflichtet. Die betreffende Bestimmung lautete: „Auch soll ein jedes Mitglied sein Bildnis, gut auf Leinwand gemalet, nach seiner Bequemlichkeit zur Bibliothek einschicken..." Warum sollte Bach der ihm hiermit auferlegten Verpflichtung nicht nachgekommen sein? Der Inhalt dieser Bestimmung kann doch wohl nicht gut so ausgedeutet werden, als wenn es ganz im Belieben der Mitglieder gelegen hätte, ob sie ihr genügen wollten oder nicht. Eine solche Auffassung scheint Wustmann zuzulassen. Meines Erachtens spricht der Wortlaut der Bestimmung nicht unbedingt für eine solche Auffassung. „Nach seiner Bequemlichkeit" kann auch so aufgefaßt werden, daß jedes Mitglied mit seinem Bilde hinsichtlich Größe, Pose und der Ausstattung volle Bequemlichkeit, d. h. Freiheit, haben solle. Hat Bach statutengemäß sein Porträt eingeschickt, so kann aber hierfür kaum ein anderes in Frage gekommen sein, als das Bildnis No. 4. Denn, falls er überhaupt mehr als ein Porträt zu gleicher Zeit besessen hat, wird Bach sicherlich dasjenige gewählt haben, das zugleich das beste und in Hinsicht auf den Zeitpunkt seines Eintritts das neueste war. Das Bildnis No. 5 aber war zur Zeit seines Eintritts (1747) höchstwahrscheinlich noch nicht gemalt.

Die Tradition, daß die „Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland" das Bildnis No. 4 besessen hat, erscheint somit sehr glaubwürdig. Auch, daß dieses Bildnis nach der Auflösung der Gesellschaft in Friedemanns Besitz gewesen ist, muß für wahrscheinlich gelten. Friedemann hatte so gut wie Philipp Emanuel Anspruch auf ein Bildnis seines Vaters, dem er sowohl als Künstler wie als Mensch näher gestanden hat, als sein jüngerer Bruder. Friedemann könnte sich bei der Auflösung der „Societät" im Jahre 1755 das Bildnis seines Vaters ausgebeten haben. Es kann gleichgültig bleiben, ob er sich den Besitz des Bildes aus Pietät oder Spekulationssucht gesichert hat. Wahrscheinlicher aber, als daß das Bildnis erst nach seinem Tode von seiner Familie verkauft wurde, ist jedenfalls, daß er es selber noch zu Geld gemacht hat, wie es das Schicksal

Eßlingen aufgehalten hat und zu seiner Zeit ein Porträtmaler von Ruf gewesen ist. Sein Sohn Johann Eberhard Ihle, geb. 1727 in Eßlingen, gest. 1811, war gleichfalls Maler, jedoch von geringerer Bedeutung.

Johann Jakob Ihle war also ein Zeitgenosse Bachs, vielleicht etwas jünger als dieser. Aus der ungefähren Gleichalterigkeit ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß das Porträt nach dem Leben gemalt ist. Man darf dies um so unbedenklicher behaupten, als um die Entstehungszeit des Gemäldes bildliche Darstellungen Bachs noch nicht existiert haben dürften, da sein Ruhm noch keine allgemeine Verbreitung gefunden hatte. Die Entstehung des Ihleschen Gemäldes könnte frühestens in das Ende der zweiten Weimarer Periode fallen; wahrscheinlicher ist es aber, daß sie in die Köthener Periode fällt. Um jene Zeit regierte in Bayreuth der prachtliebende und kunstsinnige Markgraf Georg Friedrich Carl aus der fränkischen Linie der Markgrafen von Brandenburg. Unter diesem Fürsten nahm Bayreuth einen gewaltigen Aufschwung und erlebte seinen höchsten Glanz. Das Hofleben unter Georg Friedrich Carl war geistig nicht minder bedeutend, als es sich durch äußeren Prunk auszeichnete. Der Markgraf hat sich, wie aus dem Nachlaß zu schließen, eine bedeutende Gemäldegalerie geschaffen, in der er auch die Porträts der führenden Geister seiner Zeit in Kunst und Wissenschaft vereint haben dürfte. Speziell den Maler Ihle scheint er bei Durchführung dieser Aufgabe viel beschäftigt zu haben, da sich in dem Nachlaß eine ganze Reihe von Ihle gemalter Porträts befunden haben soll.

Es entsteht nun die Frage: Wie kam Markgraf Friedrich zur Bekanntschaft mit Sebastian Bach, und wo mag das Porträt entstanden sein? Um diese Frage zu beantworten, kann man sich nur in Vermutungen ergehen. Die nächstliegende Annahme wäre, daß die Bekanntschaft in Karlsbad vermittelt wurde, und daß auch dort oder später in Köthen das Gemälde entstanden ist. Durch seinen Herrn und Freund, den Fürsten Leopold, lernte Bach bekanntlich im Sommer 1720 in Karlsbad den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg kennen, denselben, dem er später seine brandenburgischen Konzerte widmete. Möglich, daß hier ein gleichzeitiges Zusammentreffen mit dem verwandten brandenburgischen Markgrafen Georg Friedrich Carl von Bayreuth stattgefunden hat. Karlsbad war ja von jeher ein von Fürstlichkeiten sehr frequentierter Kurort, der auch von den besseren Malern zur Saison gern besucht worden sein wird; hatten diese doch hier die meiste Aussicht, neue Auftraggeber und Aufträge zu gewinnen. Dies vorausgesetzt, ist aber ohne weiteres anzunehmen, daß Georg Friedrich Carl auf Bach besonders aufmerksam geworden ist und einen tiefen Eindruck seiner Bedeutung gewonnen hat. Dieser Eindruck kann ihn bestimmt haben, Bach für seine Galerie alsbald malen zu lassen.

aller Sachen gewesen ist, die er von seinem Vater ererbt hatte. Man muß daher mehr geneigt sein, zu vermuten, daß Friedemann das Bildnis der Thomasschule direkt verkaufte, als daß es — wie die Tradition berichtet — August Eberhard Müller, der von 1800—1809 Kantor an der Thomasschule war, von den Erben Friedemanns kaufte und bei seiner Übersiedelung nach Weimar im Jahre 1809 der Thomasschule schenkte. Denn dieses Bild muß — wie Wustmann bemerkt — schon vor 1783 in der Thomasschule gehangen haben, da die oben erwähnte Episode zwischen Kirnberger und dem Leinwandhändler im genannten Jahre berichtet wird. An der Wahrheitsliebe eines Mannes wie Zelter ist aber wohl kaum zu zweifeln. —

Das im Bachmuseum zu Eisenach befindliche Porträt No. 1[1]) stammt wahrscheinlich aus dem markgräflichen Schloß zu Bayreuth. Es wurde der Neuen Bachgesellschaft gelegentlich der Einweihung des Museums (1907) von Herrn Geheimrat Dr. O. von Hase-Leipzig geschenkt. Dieser erwarb es kurz vorher vom Konservator der Bamberger städtischen Gemäldegalerie, Herrn Max Hartmann, auf dessen Angaben sich die nachfolgenden Mitteilungen bezüglich der Herkunft des Gemäldes stützen.

Das Ihlesche Porträt hat zusammen mit mehreren anderen Ölbildern lange Jahre im Hause eines Bayreuther Bäckermeisters gehangen, der mit seiner Gattin bereits vor Jahren kinderlos verstorben ist. Dieser hatte die Gemälde von seinem Großvater geerbt, der als Gärtner oder Arbeiter im alten markgräflichen Schloß zu Bayreuth beschäftigt gewesen sein soll. Als das markgräfliche Schloß nach der Vereinigung Bayreuths mit Bayern Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts zu Regierungszwecken eingerichtet wurde, sollen die Bilder zusammen mit vielen andern in den nicht benutzten Gemächern als „wertlos" herumgestanden haben und von da nach und nach verschwunden sein. In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts erhielt Herr Hartmann gelegentlich eines Aufenthalts in Bayreuth Kunde vom Vorhandensein der Bilder, die er sogleich aufkaufte. Die Bilder waren größtenteils in trauriger Verfassung; zu den besterhaltenen gehörten das Bachbild, ein Jugendbildnis Friedrichs des Großen und ein Porträt G. E. Lessings.

Das Bachbild war als solches in keiner Weise näher bezeichnet, sondern wurde rein äußerlich als solches erkannt, ebenso wie die Bilder Friedrichs des Großen und Lessings.

Zunächst der Maler. Sein Name: J[ohann] J[akob] Ihle stand auf den am Rande zerfetzten Teilen der Leinwand und ist, da das Bild neu aufgezogen werden mußte, jetzt nicht mehr sichtbar. Von Johann Jakob Ihles Leben ist weiter nichts bekannt, als daß er sich um 1725 in

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 1.

jetzigen Besitzer anbot und verkaufte. Die Spuren der Herkunft des Bildes wiesen anfangs nach Norddeutschland; zurzeit ist die Herkunft des Bildes aus Thüringen festgestellt, und es ist nach Angabe des Besitzers mit Sicherheit zu erwarten, daß der Nachweis noch erbracht werden kann, daß dieses Bildnis das aus Kittls Besitz stammende, für verschollen gehaltene „Erfurter" ist.

Alle Umstände sprechen für die Identität mit Kittls Bild. Nach den Mitteilungen Hilgenfelds soll das „Erfurter" Bild um die Mitte der vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts gemalt worden sein. Um diese Zeit erreichte Bach die Sechzig. Das Bild No. 5 zeigt zweifellos einen Mann in den sechziger Jahren. Alle Charakteristika stimmen: die kräftige Nase mit hängender Spitze, die geschweiften Augenbrauen, das vorspringende faltige Kinn, die blauen Augen mit den blonden Brauen, das fleischige Gesicht mit dem derbgesunden, etwas rosigen Teint. Dem höheren Alter entsprechend treten alle diese Eigentümlichkeiten, besonders die mancherlei Falten des fleischigen Gesichts, drastischer hervor, als auf den früheren Bildern. Ein besonderer Vorzug des Porträts ist der stark hervortretende Ausdruck des Geistigen im Blick der Augen. Man gewinnt beim Anschauen des Bildes unwillkürlich den Eindruck, daß es sich bei dieser Darstellung um einen bedeutenden Menschen handelt. „Bleibt mir vom Leibe" scheinen diese Mienen auszudrücken.

Das Imponierende des Antlitzes wird durch die große weiße Perücke verstärkt. Es ist offenbar eine Allongeperücke, die der Träger, obwohl in seinen Jahren schon aus der Mode, aus Sparsamkeit oder vielleicht auch um der äußeren Wirkung willen beibehalten haben mag. Um die rechte Schulter ist ein dunkelgrüner, drapierter Mantel gelegt, wohl eine Modebeigabe des Malers. Es scheint, daß dieser sehr dekorativ wirkende Mantel die Veranlassung für Hilgenfeld gewesen ist (die Identität des Bildes vorausgesetzt), mitzuteilen, Bach sei auf dem Kittlschen Bild „im Staatskleid" dargestellt. Die eigentliche Kleidung ist jedoch nur ein rehbrauner Rock mit Weste von einfachem Schnitt. Irgend eine besondere Bedeutung, etwa, als wenn es sich um Bachs Amtstracht, den Kantorenmantel, handelte, ist dieser faltigen Umhüllung jedoch nicht beizulegen; dafür macht sie zu sehr den Eindruck einer vom Maler frei hinzugefügten Draperie.

Der Autor muß ein reifer Künstler gewesen sein, denn das Bild ist mit großem technischen Können und mit offensichtlicher Liebe gemalt. Die feinen Farbenabtönungen und zarten Übergänge zwischen den vielen Falten und Fältchen des Gesichtes sind bewundernswert. Das Bild zeigt keinerlei Übermalung und ist fraglos ein Original, in den letzten Lebensjahren des Meisters gemalt. Daß es eine Kopie des „Erfurter" Bildes sein könnte, ist nicht anzunehmen; dagegen würde die meisterhafte Ur-

Dies sind indessen, wie gesagt, nur Vermutungen über einen möglichen Zusammenhang, der weiter nichts als eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Das Porträt selbst ist, wie die beigegebene Abbildung zeigt, ein prachtvolles Stück. Das Bild ist in ein Oval gemalt, von dem durch die Restaurierung vier Segmente abgefallen sind. Die jetzige Größe des Bildes beträgt 63 × 78 cm; die vorigen Maße waren mindestens 67 × 85 cm.

Das Gesicht war vollständig erhalten und hat nur auf der Stirn eine geringfügige Ausbesserung erfahren. Auf dem Rock mußten einige Stellen nachgebessert werden. Die Physiognomie ist ganz Bachisch: Züge voll männlicher Kraft und Energie, die nicht einer gesunden, etwas derben Sinnlichkeit entbehren. Die lebhaft blickenden, klaren blauen Augen sind von den, in der ganzen Bachschen Familie nachweisbar nur Johann Sebastian eigentümlichen, ypsilonartig geschwungenen blonden Brauen überschattet. Die kräftige Nase hat eine verdickte, etwas hängende Spitze. Die charakteristische scharfe Einschnürung der Nasenwurzel, die zusammen mit den inneren Ausläufern der Augenbrauenbogen einen starken Wulst bildet, ist unverkennbar. Der Mund ist leicht geschlossen und schön geformt, das Kinn springt energisch vor, wie es durch die markante, nach den Wangen zu verlaufende Kinnfalte (bei Bach wohl eine Begleiterscheinung des etwas kurzen Halses) deutlich wird. Die Stirn scheint, wenn man den Konturen der Perücke folgt, nach oben hin stark zurückzuweichen. (Daß dieses Charakteristikum des Bachschen Schädels sogar in der en face-Ansicht deutlich hervortritt, stellt dem technischen Können des Malers das beste Zeugnis aus.) Die Gesichtsfarbe ist derb-gesund, die Wangen schwach gerötet. Der Oberkörper gibt sich in ungezwungener, vornehmer Haltung. Der nach der rechten Schulter gewendete Kopf ist leicht zurückgeneigt, wodurch der energische Blick aus den schönen Augen etwas von oben herab zu kommen scheint. Die Physiognomie ist jugendlich und sympathischer als bei den Bildnissen No. 3—5, weil der auf diesen besonders hervortretende, halb sarkastische, halb reservierte Zug noch fehlt.

Der Kopf ist mit der kleinen, grauen gepuderten Perücke bedeckt der faltenreiche Rock ist von sattgrüner Farbe, das Rockfutter und die Einfassung der Kante von kräftigem Hellrot. —

Das im Besitz des Herrn Prof. Dr. Volbach-Tübingen befindliche Bachbild No. 5[1]) ist als solches nur durch die mündliche Überlieferung beglaubigt. Es hat sich viele Jahrzehnte lang in einer alten Mainzer Musikantenfamilie vererbt und ist vor etwa 5 Jahren durch Vermächtnis in den Besitz eines Mainzer Antiquitätenhändlers gekommen, der es dem

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 5.

an der Gnadenkirche, den Kantor und Musikdirektor Tobias Volkmar († 1756), einen Vorfahren des jetzigen Besitzers, ist das Bachbild in dessen Familie gekommen. Es liegt nahe, zu vermuten, daß Reimann das Bildnis von Leipzig mitgebracht hat. Vielleicht erhielt er es von Bach geschenkt, vielleicht hat er es für sich oder seinen Kollegen Volkmar oder seinen Vorgesetzten, Pastor primarius Johann Neunherz (1652—1737), anfertigen lassen. Wem von diesen dreien das Bildchen zuerst gehört hat, ist nicht mehr festzustellen. Gewiß ist nur, daß Volkmar, der die beiden anderen überlebte, es weiter vererbt hat.

Das Bildchen zeigt Bach Ende der dreißiger oder anfangs der vierziger Lebensjahre. Sollte es nicht nach dem Leben gemalt worden sein, so ist es doch nach einer vollgültigen Vorlage angefertigt worden; dafür sind die deutlich blauen Augen eine sichere Gewähr. Die Farbenabtönung des Bildchens ist im übrigen so zart, daß die Farbe der Augenbrauen von der des hellen Teints nicht mehr zu unterscheiden ist. Die Augenbrauen und ihre charakteristische Linienführung sind allein durch die feinen Striche des Zeichenstiftes wiedergegeben, würden aber, wenn sie von dunkler Färbung gewesen wären, sicher durch entsprechende Aquarellierung noch besonders hervorgehoben worden sein. Die bei den Ölgemälden bereits hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der Bachschen Gesichtsbildung finden sich auch in dieser Zeichnung wieder. Der Gesamteindruck wird leider durch die unschön hervortretenden wulstigen Lippen und die matt blickenden Augen so beeinträchtigt, daß der geistige Gehalt der Physiognomie vollständig hinter den behäbig-phlegmatischen, derb-sinnlichen zurücktritt. In Perücke und Kleidung ähnelt das Bildchen den Ölgemälden. Der Name des Autors ist unbekannt. Die rein technischen Qualitäten der Zeichnung und Farbenabtönung sind hervorragend. —

Es ist bereits bei jedem der näher beschriebenen fünf Bildnisse erwähnt, daß Bach mit blauen Augen, blonden Brauen und hellem Teint dargestellt erscheint. Im Vergleich miteinander zeigen die Farbennuancen kleine Unterschiede. Reines Blau der Augen, blonde Brauen und hellen Teint weisen die von jeder Übermalung freien Porträts No. 1, 2 und 5 auf. Besonders sorgfältig hat Ihle das Auge behandelt. Der äußere Irisring ist von reinem Blau. Von der inneren Peripherie des Ringes nach der Pupille zu verlaufen radiale lichtgelbe Strahlen. Diese feinen lichtgelben Partieen finden sich auch auf dem Bildnis No. 5. Bei dem Aquarell sind Farbenunterschiede innerhalb des Auges nicht zu erkennen, in Hinsicht auf den kleinen Maßstab des Bildchens aber auch nicht mehr darstellbar. Auf den Bildern No. 3 und 4 ist dem Blau der Augen etwas Grau beigemischt, so daß hier die Augen als blaugrau bis graublau anzusprechen sind. Das Blond der Brauen ist bei No. 3 etwas heller als bei No. 4, wo-

gegen die Farbe des Teints auf dem Bildnis No. 4 dunkler ist, als auf sämtlichen übrigen Bildnissen. Die Ursache dieser Verschiedenheiten kann nur in den mehrmaligen Übermalungen der Bildnisse No. 3 und 4 gesucht und gefunden werden. Die Folge davon ist für No. 4 leider noch ein geradezu schwammiges Aussehen des Gesichts gewesen. —

Wir dürfen somit nach obigen Feststellungen den physischen Typus Johann Sebastian Bachs als den eines Germanen, und den Meister als einen klassischen Repräsentanten für die hervorragend geniale Begabung dieser nordischen Rasse ansehen. Stimmt doch auch sein körperlicher Habitus vollkommen zu den Untersuchungen der neueren Anthropologie über den physischen Typus der Genies, wonach sich mit diesem in auffallender Weise ein etwas untersetzter, stämmiger und kräftiger Körperbau verbindet. Von besonderem anthropologischen Interesse ist, daß sich die geniale Begabung in Verbindung mit den genannten Rassemerkmalen in der Bachschen Familie durch vier Generationen hindurch feststellen läßt. So hatte Sebastians Vater Ambrosius nach dem einzigen von ihm erhaltenen Ölbilde in der Königl. Bibliothek zu Berlin[1]) reinblaue Augen, hellblonde Augenbrauen und Schnurrbart, brünettes üppiges Haupthaar und rosigen Teint. Blaue Augen, helles Haar und rosigen Teint hatten aber auch Sebastians ältester Sohn Friedemann und sein Enkel und letzter männlicher Nachkomme Friedrich Wilhelm Ernst, der Sohn Joh. Christoph Friedrichs, des „Bückeburger" Bach. Hierüber geben das in der Gemälde-Sammlung der Stadt Halle befindliche herrliche Porträt Friedemanns[2]) unbekannter Autorschaft und das der Singakademie zu Berlin gehörende, angeblich von Eduard Magnus gemalte Porträt Friedr. Wilh. Ernsts[3]) deutlichen Aufschluß.

Dieses kraftvolle Sichdurchsetzen der germanischen Rasseneigentümlichkeiten im Bachschen Geschlecht läßt aber mit Sicherheit darauf schließen, daß der Stammvater Veit Bach, bis auf den der Stammbaum zurückgeht, obwohl er von Ungarn in Deutschland eingewandert ist, nicht ein Ungar war, wie vielfach behauptet wird, sondern vielmehr schon ein Kind der nordischen Erde gewesen ist. Möglich ist allerdings, daß Veit Bach in Ungarn ein Mädchen fremder Nationalität, vielleicht eine Ungarin, zur Frau genommen hat. Die der Familie eigentümliche, durch viele Generationen vorhaltende geniale Begabung, die in Seitenlinien bekanntlich auch eine große Anzahl bedeutender Maler hervorgebracht hat, würde dadurch wenigstens teilweise als eine Wirkung der Nationenmischung erklärt,

---

[1]) Vgl. die Wiedergabe in Heft 2, Jahrgang 5 der „Musik".

[2]) [3]) Diese Porträts werden einem der nächsten Hefte der „Musik" beigegeben werden. Red.

die von modernen Anthropologen als ein die geniale Beanlagung bildendes und förderndes Moment angesehen wird. —

Von Bildnissen der Söhne Joh. Seb. Bachs sind uns ferner noch erhalten je eines Philipp Emanuels und Joh. Christians. Das Bildnis Emanuels ist ein von seinem Verwandten Gottlieb Friedrich Bach nach dem Leben gemaltes Pastellporträt[1]), das Philipp Emanuel selber als gut getroffen bezeichnet. Nach diesem Gemälde hat er hellen Teint, braune Augen und dunkle Haare gehabt, deren Farbe aus dem Pastell leider nicht zu bestimmen ist. Ganz „aus der Art geschlagen" scheint Joh. Christian zu sein. Von ihm besitzt die Königliche Bibliothek in Berlin ein im Jahre 1774 (im 39. Lebensjahre Christians) von Matthieu gemaltes Ölbild[2]), das aus Forkels Sammlung stammt. Von Christians Gesicht erscheint nur die untere Partie, Mund und Kinn, noch Bachisch. Die Augen sind dunkelbraun, die Brauen schwarz, der Teint fast braun. Übrigens ist dieses Porträt nur eine schwache künstlerische Leistung. —

Mit den angeführten Porträts ist die Zahl der farbigen Darstellungen Joh. Seb. Bachs nicht erschöpft. Es gibt deren noch eine Anzahl, die aber so minderwertig sind, daß es nicht angebracht ist, ernsthaft davon Notiz zu nehmen. Erwähnt mag noch eine auf Kupfer gemalte Miniatur sein, die im Wege des Erbganges auf Frau Julie Horn zu Meiningen, eine entfernte Verwandte des auf Sebastians Onkel Johann Christoph zurückgehenden Zweiges der Bachschen Familie, gekommen ist. Ein Blick auf das Bild zeigt, daß es keinen Bach darstellt. Vielmehr handelt es sich wahrscheinlich um ein Bildnis von Bachs Patron, Herzog Wilhelm Ernst von Weimar[3]), ein Umstand, der deutlich zeigt, ein wie geringes Gewicht gelegentlich auf Familientradition zu legen ist.

Wohin sich aber die Ähnlichkeit selbst unter Benutzung einer authentischen Vorlage verirren kann, das mag aus der modernen Komposition von Rumpf[4]), die Bach im 30. Lebensjahr darstellen soll, entnommen werden.

Die Weichlichkeit dieser Darstellung wird jedoch fast noch übertroffen durch das in der Erfurter städtischen Sammlung befindliche angebliche Bachbild, das in Heft 6 des 7. Jahrganges der „Musik" veröffentlicht worden ist. Trüge dieses Bildnis nicht auf seiner Rückseite die mitgeteilte Aufschrift, so würde gewiß weder Kenner noch Laie auf den Gedanken kommen, das Bildnis könne Seb. Bach vorstellen. Dies bestätigen wenigstens die von mir angestellten praktischen Versuche. Der rückseitigen Aufschrift, selbst wenn sie alt zu sein scheint, kann m. E. eine Beweiskraft nicht beigemessen werden. Einmal ist der Autor der

---

[1]) [2]) [3]) vgl. das auf S. 225 Fußnote [2]) [3]) Gesagte. Red. [4]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt Nr. 6.

Aufschrift unbekannt und deren Alter nicht festgestellt. Sodann ist es etwas Ungewöhnliches, den Namen der dargestellten Person auf dem Bilde selbst anzugeben. Sowohl der Maler, als auch der Besteller des Bildes weiß, wen das Bildnis vorstellen soll, und für diese beiden wenigstens liegt keine Veranlassung vor, den Namen des Dargestellten besonders auf dem Bilde zu vermerken. Hat aber ein Besitzwechsel stattgefunden, und ist etwa bei einem solchen (man könnte an eine Nachlaßversteigerung denken) die nähere Bezeichnung vorgenommen worden, so liegt die Gefahr eines Irrtums in der Bildbezeichnung, wenn nicht einer Mystifikation, sehr nahe. An einen Irrtum, wenn nicht an eine absichtliche Verwechslung, möchte man aber glauben, wenn man jenes Porträt für eines Joh. Seb. Bachs halten soll. Daß alle Charakteristika der Bachschen Gesichtsbildung sowie deren physiognomische Eigentümlichkeiten in diesem Bildnis fehlen, hat der geschätzte Herr Autor in den dem Bildnis beigegebenen Erläuterungen schon bemerkt. Ich erwähne nebenbei, daß dieses Antlitz kastanienbraune Augen und fast schwarze Augenbrauen aufweist. Da das Porträt an und für sich von sympathischer Wirkung ist und, als Malerei genommen, auf einen tüchtigen Autor schließen läßt, so ist um so weniger anzunehmen, daß dieser — hätte er Bach malen wollen — sich von der Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit verirrt hätte.

Wie sehr sich aber der Ausdruck eines ziemlich wohlerhaltenen Porträts verändern kann, wenn man es gänzlich neu aufmacht, dafür bilden die beiden Erfurter Blätter ein warnendes Beispiel.

Die Bachforschung dürfte für dieses Bildnis als Bachbildnis beim besten Willen keine günstigeren Feststellungen erzielen.

Dem verehrten Herrn Autor jener Veröffentlichung möge freundlichst empfohlen sein, seinerseits einmal eine eingehende Untersuchung über den Ursprung des in der Erfurter Galerie befindlichen Ölporträts des „Erfurter Kauff- und Handelsherrn Krannich“ anzustellen. Dieses Porträt trägt auf seiner Rückseite eine Aufschrift, die in ihrer Art derjenigen auf dem angeblichen Bachbild sehr ähnelt. Ist doch auch der diesem Porträt als Draperie beigegebene Mantel mit Futter in Form und Farbe demjenigen des angeblichen Bachbildes täuschend ähnlich, so daß man stark versucht sein kann, anzunehmen, daß beide Bilder von demselben Künstler gemalt worden sind. Die alten Erfurter Zivilstandsregister dürften über den Kaufherrn Krannich genau Auskunft geben und dadurch vielleicht auch zu einer aufklärenden Feststellung hinsichtlich des angeblichen Bachbildnisses führen.

Den Schluß der Betrachtungen zu Joh. Seb. Bachs Porträts mögen einige Bemerkungen über eine im vorigen Sommer aufgetauchte Gyps-Maske [1]) Seb. Bachs bilden.

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Abbildungen Nr. 7 und 8.

Die zufällige Bekanntschaft mit dieser Maske verdanke ich dem Bibliothekar der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach, Herrn Prof. Dr. Oesterheld. Dieser, seit Anfang der siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts am Eisenacher Gymnasium, hat die Maske auf einem Speicherraum desselben gefunden und vor dem Verkommen bewahrt. In den Jahren vor 1870 hat dieser Raum als Zeichensaal der großherzoglichen Zeichenschule gedient. Man kann daher annehmen, daß die Maske einmal ein Modell für die zeichnerischen Versuche der Schüler gewesen ist. Über den Ursprung der Maske hat sich leider nichts mehr feststellen lassen, da sie in den alten Inventarienverzeichnissen des Gymnasiums und der großherzoglichen Zeichenschule nicht geführt worden ist.

Im Vergleich mit den Porträts dürfte diese Maske Bach in den 50er Lebensjahren, also in der Zeit zwischen den Bildnissen No. 4 und 5 darstellen. Ein Vergleich mit der ältesten bekannten Bachskulptur, der Knauerschen Büste in dem von Felix Mendelssohn gestifteten alten Leipziger Bachdenkmal, ergiebt[1]), daß beide Wiedergaben von einander unabhängig sind, eine Feststellung, die in Hinsicht auf die größere Ähnlichkeit mit den Bildnissen No. 4 und 5 sehr zugunsten der Maske spricht.

Die Maske ist in einer Vorder- und Seitenansicht hier beigegeben. Aus ersterer ist das fleischige Gesicht, die engen Lidspalten der Augen und der charakteristische Verlauf der Augenbrauen besonders deutlich zu erkennen. Die Profilansicht gibt die kräftige Nase, die zurückweichende Stirn und den leise vortretenden Unterkiefer mit der markanten Kinnfalte treffend wieder.

Wir müssen diese Maske als eine selbständige, von bekannten Vorlagen unabhängige Arbeit ansehen, die geeignet ist, neuen Bachskulpturen neben der vortrefflichen Seffnerschen Büste[2])[3]) als eine solide Basis zu dienen. Das Original dieser Maske befindet sich in der Karl Alexander-Bibliothek, ein Abguß im Bach-Museum zu Eisenach.

---

[1]) [2]) Vgl. „Die Musik", 5. Jahrgang, 1. Heft.

[3]) Dank dem Entgegenkommen des Herrn Professors Karl Seffner sind wir in der Lage, das am 17. Mai in Leipzig zu enthüllende Bach-Denkmal unsern Lesern gleichfalls im Bilde vorzuführen. Das eine Blatt stellt den ersten, aus dem Jahre 1896 stammenden, Entwurf zu einem Grabdenkmal für die Johanniskirche dar. Später kam man von der Errichtung eines Grabmonuments überhaupt ab und entschloß sich für ein freistehendes Denkmal an der Thomaskirche. Den letzten, endgültigen Entwurf für die Südfront der Thomaskirche (Thomaskirchhof) zeigt das andere Blatt. Wir möchten nicht verfehlen, Herrn Professor Seffner für die liebenswürdige Überlassung der Vorlagen auch an dieser Stelle unsern verbindlichsten Dank auszusprechen.
Red.

Berlin hat vier neue Konzertsäle bekommen. Es besitzt nun deren acht bis zehn. Bald werden sie alle Abende besetzt sein. Wird das so weitergehen? Soll es so weitergehen, und ist es überhaupt erfreulich, daß die Entwickelung bis dahin ging, wo sie heute steht?

Mir scheint, unser Konzertwesen erfährt nicht die Beurteilung, zu der es aus künstlerischen wie sozialen Gründen ernstlich Anlaß gibt. Es wird zumeist nur in seinen Einzelerscheinungen besprochen. Dieses und jenes Konzert wird gelobt oder getadelt, der Kritiker, den das öde Einerlei der ihm durch seinen Beruf aufgezwungenen Kunstgenüsse verdrießlich macht, klagt wohl im allgemeinen über die geringe künstlerische Ausbeute, die der Betrieb eines Konzertwinters bringt, aber eine Würdigung dieses Unwesens, seine tiefen moralischen und kunstmoralischen Schäden ließ man bis heute unaufgedeckt. Es ist aber endlich an der Zeit, auf sie hinzuweisen. Ein erfreuliches Bestreben ist erwacht, sich der Armen und Elenden unter den Musikern anzunehmen, die in Wahrheit Kunstsklaven zu nennen sind, Sklaven eines Kapitalismus, der die Kunst zum Spekulationsobjekte erhebt. Man zeigt die Kehrseite einer Medaille, die vielen Unternehmungen umgehängt wird, die zuerst dem auf der Rückseite dargestellten Götzen dienen. So haben wir erfahren, wie schlecht es den Orchestermusikern und Choristen geht. Die geistige Misère der Konzertspieler besprach noch niemand.

Ich will hier nun keine statistischen Nachweise darüber beibringen, wie viele der jungen Damen und Herren infolge von Schulden beim Agenten und bei der Schneiderin in arge Mißhelligkeiten gerieten. Das ist nicht so wichtig. Die meisten von denen, die sich Konzertspieler nennen, gehören den wohlhabenden Kreisen an und sind imstande, bei ökonomischer Sorgfalt ihrerseits ein sorgenfreies, wenn auch bescheidenes Dasein zu führen. Wichtiger scheint mir die Tatsache, daß viele, ja die meisten unserer Konzertleute mehr oder weniger schwer Schaden an ihrem künstlerischen Gewissen nehmen. Die verderbliche erzieherische Wirkung der Laufbahn des Erwerbskonzertspielers möchte ich hier beleuchten. Vor allem

den verderblichen Einfluß auf die Mehrzahl der Durchschnittstalente. Ich betone besonders, daß ich meine Ausführungen nur auf die Solistenkonzerte und ihre Veranstalter, unsere Pianisten, Geiger und Sänger, männlichen und weiblichen Geschlechts, beziehe. Auch den Wert nur dieser Konzerte stelle ich in Frage. Anders steht es mit den Orchester- und Chordarbietungen, ohne die die größten Werke unserer Meister für uns alle tot blieben.

Der Wert eines jeden künstlerischen Unternehmens steht und fällt damit, ob es für die Erziehung zur Kunst von Bedeutung ist oder nicht. Frage man sich, welchen Umständen es zu verdanken ist, daß die Werke unserer besten Meister durchgedrungen sind. Wodurch sind sie in erster Linie in jedes gut musikalische Haus gelangt, durch Konzertaufführungen oder durch private intime Vermittelung von Freund zu Freund, von Lehrer zu Schüler? Die Fülle der Arbeitskräfte allein, die hier am Werke sind, erdrückt die Zahl der Konzertspieler. Und wie manche „erste Kraft" hat jahrzehntelang segenbringend in der Stille gewirkt, ohne daß man in den Zeitungen davon las.

Wohl vermag ein ernster und geistig bedeutender Spieler fruchtbare Anregungen zu geben, aber auch nicht mehr als solche. Wer den Anstoß, den eins der ganz seltenen guten Konzerte bot, nicht in eigener ergänzender Arbeit verstärkte, wird keinen bleibenden Gewinn davon haben. Der wichtigere Teil der Erziehung zur musikalischen Bildung wird außerhalb der Konzertsäle vollzogen.

Konzerte sind wie Volksversammlungen, nicht nur allein ihrem äußeren Verlaufe nach. Alles geht aufs Äußere. Es gilt, die Masse zu erwärmen und zu erregen. Womit aber gewinnt man Menschenmassen? Das erreicht man nur, wenn man in Gemeinplätzen redet, und diesen den Hauch des Besonderen zu verleihen versteht. Mit Gedanken, die der Menge fremd sind, bringt man sich um den Erfolg. Nur was schon Allgemeingut ist, darf man bringen, und auch nur dann wirkt es, wenn es den notwendigen Aufputz erhielt. Es ist gut, wenn man sich nüchterner Überlegungen entschlägt, wenn man sich in eine Begeisterung hineinredet, in der man sich von vornhinein des Erfolges sicher glaubt. Wann geht es in einer Volksversammlung tief zu? Die Tagesphrase ist stets das geeignetste Mittel, Massenbegeisterung zu entfachen. Wann geht es in einem Konzerte tief zu? Glückliche Gemüter, die „Stunden der Erbauung" in den kalten oder protzenhaften, stuckbeladenen Wänden erlebten! Es müssen ähnliche Naturen sein, denen eine Folge von aus der Kinderzeit wohlvertrauten Bibelsprüchen Ewigkeitsgefühle auslöst. Das Gefühl der meisten Menschen ist leider eben dressiert, wie ihr Denken. Sie geraten, im Banne einer Massensuggestion, vorschriftsmäßig beim patriotischen Hurra in Begeisterung. Sie sind zufrieden mit den gebräuchlichen Ableitungen ihrer heiligsten

Güter und sprechen sie nach. Diese unsere Mitmenschen (es ist die Mehrzahl) finden es auch entzückend, wenn der berühmte X ein noch berühmteres Werk herunterspielt, so daß die Anspruchsvollen sich fortwenden. Ich wollte sagen: nirgends ist die Massensuggestion stärker und reiner zu beachten als in den öffentlichen politischen und Kunstversammlungen. Also den kunsterzieherischen Wert unserer Solistenkonzerte kann ich allgemein nur gering veranschlagen.

Höchstens leisten sie etwas für die elementarste Einführung, aus der die Mehrzahl der Besucher noch nicht so viel mitnimmt, als man auf einem ersten Gange durch eine Gemäldegallerie erwirbt. Denn Bilder sind weit leichter zu genießen als Tonwerke. Hierin aber werden sich die tiefer Blickenden einig sein: einer weihevollen Stunde im Konzertsaal stehen viele daheim am Klavier oder über dem Notenbuche gegenüber, und so schön, wie uns Beethoven in unserem Innern oft erklang, haben wir ihn noch nie gehört. Also man überschätze die erzieherische Bedeutung der Konzerte nicht. Man bedenke, daß selbst eine Leistung, die uns erregte, noch nicht viel an bleibenden Werten gab, wenn nicht eine wahre Erwerbstätigkeit vorging oder nachfolgt. Ernste künstlerische Probleme werden im Konzertsaal nicht gelöst, so wenig, wie tiefe sittliche und soziale Fragen in der Volksversammlung ihre Antwort finden können. Immerhin, wenn einer der wirklich bedeutenden Interpreten zu uns spricht, so bietet ein Konzert doch einen Genuß höherer Art, ja selbst wenn ein reiner Virtuose, der nicht mehr hat als seine staunenswerte Technik und etwas gesundes Musikantenblut, uns seine Kunststücke vormacht, so ist das noch nicht die schlechteste Unterhaltung.

Aber was gibt uns das Heer der Spieler von gestern und heute, deren Name uns so rasch entschwindet, wie das, was sie leisteten? Doch wir wollen ja nicht fragen, was sie uns geben, denn darauf ist eben nicht viel zu antworten. Fragen wir dagegen, was sie sich selber geben, welchen Segen ihnen ein Streben bringt, das von einem Durchschnittstalente Taten erzwingen will, wie sie nur dem von der Natur Bevorzugten anstehen?

Die Mehrzahl unserer jungen Musiker, Durchschnittstalente mit Gaben, wie sie Hunderte in anderen Berufen tätige Musikfreunde ebenfalls haben, gewinnen durch die Konzertdressur gar nichts, verlieren aber viel von dem, was sie an natürlichen Anlagen hatten. Die allgemeine Überspannung der Kräfte, die heute fast alle Jünger unserer Kunst sich zumuten, zeitigte verderbliche Folgen, die keinem aufmerksamen Kritiker unserer Dutzendkonzerte entgehen können.

Das Hauptübel, das weder Groß noch Klein verschont, ist: der Konzertspieler von Beruf verliert die Unbefangenheit, die Naivität des Schaffens. Er spielt nicht mehr für sich, sondern für andere. Er spielt

nicht mehr so, wie es ihm gefällt, sondern wie es seiner Berechnung nach Effekt machen muß. Er spielt beliebten und beklatschten Größen nach. So wie der jene Stelle „genommen" hat, wird er sie das nächste Mal auch bringen. Allgemeiner: wessen künstlerische Überzeugungkraft für einen engen Kreis gleich gestimmter Menschen gerade ausreichte, der soll jetzt Hunderte fremder, gleichgültiger Menschen in den Bann schlagen. Da es ihm hierzu an persönlicher Eigenart fehlt, so muß diese durch angelernte Allüren, ausstudierte Posen ersetzt werden. Wie mancher bescheidenere Spieler könnte bei gewissenhafter Pflege seiner Eigenart zu einem, wenn auch nicht starken, so doch reizvollen spontanen Ausdrucksvermögen kommen, wenn ihn nicht das Bewußtsein: damit ist in unseren Konzertsälen kein Eindruck zu machen, auf Abwege von seiner Natur weg zur Nachahmung brächte.

Vor allem aber heißt es: Technik bis zum Selbstzweck. Kann man ein Rondo von Beethoven oder Schubert (Mozart und Haydn spielt man schon kaum mehr) nicht in seiner Grazie, seinem entzückenden rhythmischen Kleinleben und seiner lebensfreudigen behaglichen Stimmung wiedererstehen lassen, so hetzt man es eben in einem Tempo herunter, daß dem Zuhörer der Verstand stille stehen bleibt. Selbst dem genauen Kenner ist es, bei der Art, in der unsere Virtuosen solche Stücke nehmen, unmöglich, von der liebevollen Feinarbeit, die die Meister daran wandten, etwas zu vernehmen. Selbst die schlichte Passage hat bei ihnen klare motivische Gliederung, die bei unseren Spielern völlig in einem stereotypen Glissandocharakter untergeht.

Fast alle Schauspieler sprechen zu schnell oder zu langsam. Das erste nennen sie leidenschaftlichen, das andere pathetischen Ausdruck; ein unnatürlicher Stimmklang ist ihnen aber zur zweiten Natur geworden. Den Schauspielern gleichen unsere Virtuosen sehr. Die Unfähigkeit, richtige Tempi zu nehmen, ist offenkundig bei ihnen, und sie beruht weniger auf einem absoluten Mangel an richtigem Empfinden, als auf einer Irritierung desselben, auf dem Verluste der Unbefangenheit. Ihr Pathos ist falsch und künstlich angefacht, vor allem fehlen ihnen natürliche Anmut und feiner Humor. Die Wut über den verlorenen Groschen (eine geistreiche Caprice) toben sie aus wie eine Wut über eine verlorene Millionenerbschaft. Sie vergessen, daß es sich nur um einen Groschen handelt und daß das Ganze nur ein Scherz ist. Wie lächerlich, wenn man die Herren (hier muß ich unsere Besten mit einbeziehen) im Schweiße ihres Angesichts dieses feine, humorvolle Rondo herunterhämmern hört, mit einem Kraftverbrauche, wie er für ein Lisztsches Konzert nicht größer nötig wäre. Dergleichen, jedes schlichte Gefühl verletzende Erscheinungen sind Folgen der Vergröberungstendenz, wie sie untrennbar mit dem Bestreben ver-

bunden ist, ursprünglich auf feine Wirkungen hin gesetzte Werke (die überwiegende Mehrzahl der klassischen Klavierwerke) zu Effektstücken für Massenwirkung umzumodeln.

Ich sagte es bereits, am glücklichsten nehmen sich noch die rein virtuosen Vertreter ihres Instrumentes aus. Ihre Technik ist wirklich hörenswert, und solange sich solche Spieler auf Werke beschränken, die innerhalb ihres Anschauungskreises liegen, kann man ungetrübte Freude haben. Aber der Anstand erfordert es, daß man auch Beethoven op. 106 bis 111 und eine Bachsche Orgelfuge spielt, und dann fängt das Elend an.

Nur ganz wenige haben überhaupt das Zeug dazu, solche Werke zu spielen. Gott sei Dank haben wir einige. Die aber müssen noch sehr viel anderes spielen, und darunter manches, was sie lieber nicht spielten, und sie müssen Reisen machen, ärger als der gehetzteste Geschäftsreisende, und müssen ein Leben führen, das in einer ganz anderen Atmosphäre spielt, als in der man erhabene Gefühle anzutreffen pflegt. Da geht die rechte Weihe nur zu leicht verloren, und oft gerade dann, wenn sie dringend nötig wäre, um dem Meister nahezukommen.

Bekommt schon den Besten und Begabtesten die Luft im Konzertsaale nicht, geht selbst diesen Bevorzugten ein Teil ihrer Ausdrucksfrische verloren, so kann man sich die zahllosen farblosen, ja verzerrten Wiedergaben von seiten derer, die weder Virtuosen noch Vortragstalente sind, erklären. Und es ist eben gerade das Gros unserer Spieler, bei dem sich die verderblichen Folgen der Konzertspielerei am krassesten zeigen.

Ich fragte mich lange, warum spielen diese Leute eigentlich? Geld verdienen sie keins. Im Gegenteil, sie setzen Hunderte und Tausende zu. Anerkennung finden sie auch nicht recht. Im Saale nur die konventionelle Gewohnheitsklatscherei. In den Zeitungen günstigstenfalls Besprechungen, die nicht loben noch tadeln, die zumeist noch rein menschlichen Erwägungen ihre Fassung verdanken oder — persönlichen Beziehungen. Wozu also alle diese Anstrengungen und Aufwendungen?

„Das geht eben heute nicht anders mehr. Wenn ich nicht mehrere Jahre hindurch Konzerte gegeben habe und wenigstens ein paar brauchbare Kritiken erwischt habe, aus denen sich ein Reklameheft machen läßt, so bin ich kein Künstler. Noch besser, wenn ich einige Opera, etwa eine symphonische Dichtung für großes Orchester, aufgeführt, wenn's geht, auch verlegt habe. Das sind die mindesten Kennzeichen für einen tüchtigen Künstler heute. Dann bekomme ich auch Anstellungen und kann hochbezahlte Stunden geben. Ich brauche mich also nur ein — zwei Stunden am Tage dem leidigen Geldverdienste widmen. Was wichtiger ist, ich komme in die feinen Kreise, wo ich hingehöre, ich spiele bei Geheim- und Kommerzienräten vor und begleite ihre Frauen und Töchter. Ich

führe also ein angenehmes Leben unter hochästhetischen Menschen, die meinen Wert gebührend zu schätzen wissen.“ So spricht der, der das Ziel erreicht hat, und so denken sie alle, die es gern erreichen möchten.

Es hat sich für den Künstler unserer geschäftseifrigen Tage ein eigenes System herausgebildet, nach dem er einzig Karriere machen kann, wie es für den angehenden Beamten und auch Kaufmann schon lange besteht. Auch in dem Künstlerberufe ist jetzt die Trennung in höhere und subalterne Vertreter perfekt geworden. Was für den Beamten die höhere Verwaltungskarriere, das ist für den ausübenden Musiker die Konzertlaufbahn. Für beide ist der Besitz eines Betriebskapitals erste Vorbedingung. Nun ist es schon nicht schön, wenn einer Jurist wird, nur um eine anständige Karriere zu machen, aber daran hat sich alle Welt gewöhnt. Der Musiker hat sich zwar zu allen Zeiten mit seiner Kunst sein Brot verdienen müssen, aber dieses Streben nach einer höheren, bequemen Karriere ist erst in der neueren Zeit hervorgetreten. Es besteht, seit sich immer häufiger Menschen der Kunstbeschäftigung zuwenden, die aus besitzenden Kreisen kommen und von vornherein von ihrer Musikbetätigung die gesellschaftlichen und pekuniären Erfolge erwarten, die ihre Freunde, der Referendar und der Leutnant, erwarten. Der Gedanke, daß ihnen ihr Talent vielleicht nicht mehr als eine bescheidene Lehr- und Organistentätigkeit einbringen könnte, genügt, um lieber umzusatteln. Es ist das unsoziale Streben nach exklusiver, bevorzugter Lebensführung, was diese Konzertspieler zu ihrer Tätigkeit antreibt, sie die Kunst als Mittel zu diesem Endzweck brauchen lehrt, aus ihnen gespreizte Modekünstler an Stelle schlichter, sich naiv gebender Musiker macht und nicht nur ihr Äußeres so beeinflußt, daß sie mit dem feudalen Leutnant und hochkonservativen Regierungsreferendar zusammengestellt werden müssen, sondern auch ihr ursprünglich gesundes Empfinden und Denken ähnlich angreift. Diese Herren und Damen erkennen wohl Haydn und Mozart hervorragende Bedeutung für ... den Elementarunterricht zu, halten aber Bachs Partiten für trockenes Zeug und spielen von Händel nur das Thema, das Brahms variierte. Aber wenn man will, setzten sie einem alle 24 Etüden von Chopin in einem Rutsch vor und die neuesten Russen und Franzosen.

Viele wollen es zweifellos anders, aber sie müssen mitmachen, wenn sie erst einmal drin sind. Manch einer möchte wohl eine unbekanntere Sonate von Schubert und ein paar feine Stephen Hellers spielen, aber er riskiert's nicht, denn damit erreicht er nichts ... Wenn irgendwo eine zielbewußte, auf künstlerische Ziele gerichtete Organisation nottäte, so wäre es hier. In dem Heere unserer Konzertspieler steckt manche tüchtige Kraft verborgen, die verdirbt, weil sie sich in dem Gehaste nicht zur Geltung bringen kann. Nicht jeder kann ein gutes Gemälde oder eine Statue

schaffen, aber er ist ein feiner Handwerkskünstler. Nicht jeder ist zum Konzertspieler großen Stils geboren, aber er taugt doch vollauf, eine gute künstlerische Gebrauchsmusik zu liefern. In unseren Großstädten hungern Tausende nach guter Musik, und Hunderte wissen nichts Rechtes mit ihrer Kunst anzufangen. Beide Parteien sollte man zueinander führen, dann wäre beiden geholfen. Jugend- und Volkskonzerte müßten noch viel mehr geschaffen werden. Alle die Konzertspieler aber, die zu der Überzeugung gekommen sind, daß der heutige Betrieb nicht der rechte ist und ihre Gaben verkümmern läßt oder sie auf Abwege führt, sollten sich zusammenschließen. An freiwilliger Führung seitens ernstdenkender, bewährter Meister würde es ihnen nicht fehlen. Sie sollten als machtvolle Vereinigung dem Konzertunwesen den Krieg erklären und eine Musikpflege beginnen, zu der sie mit ihrem ungekünstelten Fühlen beitragen, wo sie die allzusehr vernachlässigten Werke unserer Größten, die im Konzertsaal nicht mehr wirken, gerade zur Wirkung brächten. Sie hätten damit sich geholfen und eine zeitgemäße rettende Tat vollbracht.

Ein Verein aller Konzertspieler hätte vor allem in diesen zwei Richtungen zu arbeiten: Einmal soll er für die ökonomischen Interessen seiner Mitglieder sorgen, also das tun, was man heut dem Agenten überträgt. Seine Hauptaufgabe, seine Kulturarbeit hätte er aber darin zu suchen, die Fülle der künstlerischen Kräfte auszunutzen für ernsthaft kunsterzieherische Zwecke. Gibt es jetzt schon Volkshochschulen auf allen Gebieten der Wissenschaft, zu denen Tausende ein dauerndes Bedürfnis treibt, so müßte eine Kunst-Volkshochschule, in deren Kursen planmäßig, unter ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten Musik gemacht würde, nicht minderen Zuspruch finden. Da kann jeder, der sich dazu als geeignet ausweist, einen Zyklus von Vortragsabenden über die Kleinmeister des Klaviers im 19. Jahrhundert ankündigen. Ein paar Kammermusiker vereinigen sich, um die Entwickelung der Triosonate im 17. und 18. Jahrhundert zu geben. Ein dritter zeigt, wie die Klaviersuite bis Bach beschaffen war. Der Stoff wäre unendlich. Wäre es doch schon eine Neuigkeit ersten Ranges, wenn jemand Ph. E. Bachs oder Friedemanns Schaffen am Klavier vorführte, oder zwei Spieler Schuberts vierhändige Werke brächten. Und da sollte es an Zuhörern fehlen, wenn ihnen solche Genüsse zu einem Honorar geboten werden, das heute so viele gern für wissenschaftliche Vorträge aufwenden? Also man schaffe eine Volkshochschule für praktische Vorführung aller Meisterwerke!

BÜCHER

141. Theodor Paul: Systematische Sprech- und Gesangstonbildung. Erster Teil. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Der bekannte Breslauer Gesangspädagoge Theodor Paul zeigt sich in seiner kurzgefaßten Tonbildungslehre als ein äußerst belesener Künstler, von umfangreichem, solidem Wissen und großer Erfahrung. Sein stimmphysiologisches und pädagogisches Können, sowie seine musikalischen Kenntnisse hat er in vorliegendem Buche zu einem System konzentriert, das namentlich für musikalisch Mindertalentierte ein pädagogisches Lehrmittel bietet, nach dem zu arbeiten — bis zu einem gewissen Grade — erfolgverbürgend sein dürfte. Das Werk, resultierend aus einer Sammlung von Vorträgen, die der Verfasser an der Breslauer Gesangsakademie gehalten hat, behandelt die Sprach- und Gesangstonbildung, verquickt mit einer allgemeinen Musiklehre. Durchaus übersichtlich angelegt, sowie die schwierige Materie von einem möglichst allgemeinbegrifflichen Standpunkt aus behandelnd, eignet sich Pauls Tonbildungslehre im Gegensatz zu den meisten Gesangschulen für den Klassenunterricht. Der Verfasser teilt sein Buch in zwei Teile: in die eigentliche Tonbildung und die Stimmbildung. In dem ersten Teil behandelt er hauptsächlich die resonanziale Herstellung des abstrakten Tones und das eigentliche Stimminstrument, bespricht, sehr richtig und logisch von den Atmungswerkzeugen ausgehend, die Entwickelung der klingenden Luft, sowie die Tätigkeit des Anblase- und des Ansatzrohres. Merkwürdigerweise bringt der Verfasser gegen den Schluß der ersten Abteilung seine Belehrungen über das Ansatzrohr in direkte Verbindung mit der Kenntnisnahme der Sprachlaute und Artikulationsorgane. Dieser vielleicht äußerliche Fehler in der Anlage des Werkes kann nach meinem Dafürhalten leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben; dies um so mehr, als theoretisch nicht stark genug darauf hingewiesen werden kann, daß Bildung der Vokalform und abstrakter Ton gänzlich zu trennende Vorgänge sind. In dem vorliegenden Buche lag diese scharfe Unterscheidung um so näher, als der Verfasser der Sprechtonbildung eine besondere Aufmerksamkeit widmet und die Sprachlaute in ihrer artikulatorischen Behandlung gleichsam als Überleitung zu dem zweiten Teil „Die Stimmbildung" bringt. Abgesehen von dieser im Interesse einer nicht genug zu befürwortenden Klarheit in dieser schwersten aller Studienmaterien gemachten Ausstellung, bin ich mit der verständigen Art seines Vortrags und den gesunden Ansichten Pauls prinzipiell einverstanden, wenn ich auch nicht versäumen möchte, vor der kategorischen Bestimmung des gemeinsamen Registertones (f^1) zu warnen. Kein Studium ist von den subjektiven Eigenschaften des Menschen so abhängig wie gerade die Stimmbildung. Von diesem Standpunkte aus halte ich die Festlegung eines gemeinsamen Registertones für eine Gefahr. Sehr gut sind die Hinweise auf die dringende Notwendigkeit der Zwerchfellatmung, besonders bezüglich des weiblichen Geschlechts, ferner auch diejenigen über die resonanziale Führung der klingenden Luftsäule. Die Ansicht des Verfassers, die Erweckung des Resonanzgefühls im Kopfe durch die nasalen Klinger m, n, ng zu erreichen, halte ich

persönlich nicht für glücklich. In meiner Praxis habe ich mit der konzentrierten Betonung der konsonantischen Nasalität keine nennenswerten Erfolge erzielt. In den weitaus meisten Fällen wurde die Bewegung der klingenden Luftsäule eingeengt und versteift, infolgedessen der Ton spröde und hart. Theodor Paul — davon bin ich überzeugt — würde dieser seiner Meinung nicht so starken Ausdruck gegeben haben, wenn er nicht ebenfalls seine Erfahrungen hinter sich hätte. Den zweiten Teil seines Werkes, „Die Stimmbildung", teilt der Verfasser ein in: a) die Sprechtonbildung; b) die Gesangstonbildung. Während er im ersten Abschnitt dieses Teils sich vernünftigerweise fast durchweg an das hält, was Meister Julius Hey in dem sprachlichen Teil seines umfangreichen Werkes „Deutscher Gesangsunterricht" in lapidaren Lehrsätzen niedergelegt hat, vereinigt er die eigentliche Tonbildungslehre in glücklicher Weise mit einer allgemeinen Musiklehre und teilt diesen Abschnitt wieder in drei Abteilungen: a) kurze, allgemeine Musiklehre; b) die Bildung des musikalischen Resonanztones; c) die instrumentale Bildung der Stimme. Der Verfasser behandelt naturgemäß das Kapitel der Musiklehre, in dem er über die Noten, Schlüssel, Zeitdauer der Töne, Rhythmus, Tonarten, Intervalle, Akkordlehre, Tempo, Vortragsbezeichnungen spricht, ja sogar eine Anzahl musikgeschichtlicher Daten bringt, mit denkbarster Kürze. Das Übungsmaterial für die Entwickelung der Resonanz ist reich und mannigfaltig. Im Abschnitt „Bildung der Geläufigkeit und Treffsicherheit" bringt er nichts Neues, ja, er beschränkt sich vielmehr nur auf Andeutungen, dem Lehrer damit Gelegenheit gebend, aus eigener Erfahrung das Weitere zu veranlassen. Das letzte Kapitel handelt von Auffassung und Vortrag. Der Autor stellt hier eine Stärkegrad-Skala bzw. Vortragslinie als ein bisher fehlendes Notenzeichen auf. Das Zeichen soll den Vortrag, die Auffassung des Stärkegrades jedes Tones und das Verhältnis der Stärkegrade der Töne zueinander bezeichnen. Ich muß gestehen, daß mir die Neuerfindung Pauls, als den Vortrag schematisierend, nicht sympathisch ist. Auffassung und Vortrag sind persönlich, das persönliche Empfinden hat sich in ihnen auszuleben, wenn das betreffende Stück einen Eindruck auf die Zuhörer machen soll. Schreiben wir ein für allemal aber den Ausdruck durch dieses neue Zeichen vor, so wird der Vortrag unpersönlich, unnatürlich und unwirksam. — Theodor Pauls „Systematische Sprech- und Gesangstonbildung" ist ein Werk, klein an Umfang, doch reich an Inhalt. Die einfache, natürliche Art seiner Diktion, seine pädagogisch gesunden Ansichten stempeln es zu einer erfreulichen Erscheinung in der Stimmbildung-Spezialliteratur.

Adolf Göttmann

142. **Ernst Eisenmann**: Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. Verlag: Dr. Walther Rothschild, Berlin und Leipzig 1907.

Diese Schrift erbringt den Nachweis, daß das Wesen und die eigentliche Bestimmung der Wort- wie der Tonkunstwerke darin besteht, zu Gehör gebracht zu werden. Es sei daher ein Abirren vom prinzipiell festzuhaltenden Wege, wenn sich die Urheberrechtsgesetzgebungen an rein äußerliche technische Veranstaltungen angeschlossen hätten. Druck, Notenstich usw. seien doch nur die technischen Mittel zum Zweck, nämlich zur Ermöglichung einer erheblichen Verbreitung des Vortrages, der Aufführung usw. Nur die Tatsache, daß hier die rein wirtschaftlichen Interessen stärker in die Erscheinung getreten bzw. von den Interessenten betont worden seien, lasse es erklärlich erscheinen, daß die Gesetzgebungen vom rechten Wege auf Holzwege geraten seien. Das Wesen der Urheberrechtsverletzung bestehe im rechtswidrigen Vortrag des Wort- oder Tonkunstwerkes, während die Herstellung des Druckes, Notenstichs, der Schallplatten, Pianolarollen, Walzen usw. eigentlich nur sogenannte Vorbereitungshandlungen zum eigentlichen Delikt darstellen. Indem die Gesetzgebung dies verkannt habe, hätte sie die Rollen vertauscht, zum Hauptdelikt gemacht, was eigentlich nur Vorbereitungsfaktor

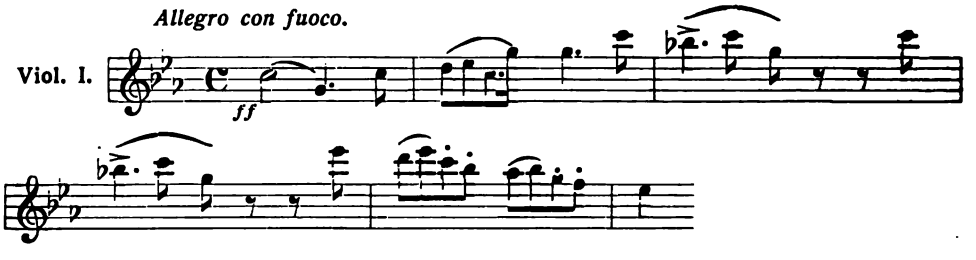
sei, dagegen das eigentliche Delikt in eine untergeordnete Stellung gedrängt. Die Schrift zielt damit, obwohl der Paragraph nirgends genannt wird, auf § 22 unseres Gesetzes vom 19. Juni 1901. Denn auch hier wird zwischen zulässigen und unzulässigen Vervielfältigungen unterschieden, je nachdem ob sie nur der mechanischen oder der künstlerischen Wiedergabe dienen; nicht die Wiedergabe, das Zugehörbringen, die Aufführung ist das unzulässige, sondern die Herstellung der Platten usw. Eisenmann bemüht sich nun weiter um die Fixierung der mechanischen Wiedergabe im Gegensatz zur künstlerischen; es kommt, sagt er am Schlusse seiner Abhandlung, darauf an, ob in die Gesamtreihe an irgendeiner Stelle eine künstlerische Individualität eingreift: greift eine solche nirgendwo ein, so ist die Vermittlung der Aufführung des Tonkunstwerkes eine rein mechanische; greift hingegen eine künstlerische Individualität ein, sei es an welcher Stelle zwischen Komposition und Aufführung immer, so handele es sich dem Wesen nach um eine künstlerische Wiedergabe, gleichgültig, welchen künstlerischen Grades. Aus diesem Gesichtspunkte heraus hält Eisenmann deshalb die Phonographenplatten, die Phonolarollen u. dgl. im Gegensatz zu den gewöhnlichen Drehorgel-Orchestrion- u. dgl. Platten für unzulässige Vervielfältigungen. M. E. hätte Eisenmann konsequenterweise betonen müssen, daß es vom Gesetz schon falsch ist, zwischen künstlerisch und mechanisch in der Wiedergabe zu entscheiden; denn die unerlaubte Wiedergabe selbst ist doch das eigentliche Delikt, und dieser Wiedergabe dienen ebensowohl mechanische wie kombiniert mechanisch-künstlerische Einrichtungen. Ja, mir scheint, die Künstler selbst werden sich die künstlerisch vollendeten Vorträge, z. B. der Phonola, Mignon usw. lieber gefallen lassen, als die tot-mechanischen Wiedergaben nach Drehorgelmanier. Der ganze § 22 des Deutschen Gesetzes vom 19. Juni 1901 ist verfehlt und muß fallen, ehe es zu spät ist!

Dr. jur. C. Spohr

MUSIKALIEN

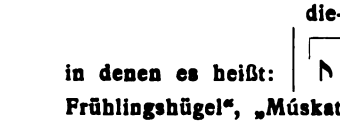
143. **Otto Malling**: Konzert (c-moll) für Klavier mit Begleitung des Orchesters. op. 43. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Der dänische Komponist Otto Malling hat mit diesem Konzert ein beachtenswertes Werk geschaffen, in unserer heutigen Zeit doppelt beachtenswert wegen seiner klaren Struktur und wegen des Umstandes, daß sein Schöpfer nicht zu den enragierten Dissonanzenschwelgern zu zählen scheint und uns so eine ungesuchte, natürliche Musik bietet, deren thematischer Gehalt freilich ab und zu die rechte Bodenständigkeit der Erfindung vermissen läßt. Der Orchestersatz ist nicht überladen und weist einige glückliche Episoden auf. Dem Soloinstrument hätte der Komponist in Anbetracht der heute so gewaltig gesteigerten Technik aber wohl etwas mehr zutrauen können; der Solist wird bei der Wiedergabe des Konzertes weniger durch immense Technik, als durch Akkuratesse und Vortragsnuancen glänzen können. Der musikalisch wertvollste der drei Sätze ist der erste. Er beginnt mit dem folgenden Thema über einem Tremolo c-g im Orchester:



das sich nach der Oberdominante wendet. Hier unterbricht das Klavier das Orchester einige Male und nimmt dann das Hauptthema auf, nur wenig unterstützt durch das Streichquintett. Auch das Seitenthema, das stimmungsvoll und nicht ohne melodischen Reiz ist, wird vom Soloinstrument fast ganz allein vorgetragen. Die Durchführung bringt neben den Motiven des ersten Teils auch einige neue Gedanken, die nicht immer von besonderer Originalität zeugen; Klavier und Orchester finden hier dankbare Aufgaben. Die Reprise, vor deren Eintritt eine Kadenz vorgesehen ist, verläuft, abgesehen von einer Kürzung des Hauptsatzes, regulär, und nach einer Kadenz geht der Satz mit einer schwungvollen Coda zu Ende. Der zweite Satz, ein Notturno, ist in seinem thematischen Gehalt wenig bedeutend und will uns hier und da ganz leise an Mendelssohn erinnern. Aber das Ganze ist doch nicht ohne Stimmung, namentlich da, wo das Klavier zu dem ersten Thema eine wiegende Achtelfigur ausführt. Im Finale führt ein Unisonolauf in das lebhaft dahinfliegende erste Thema, zu dem das in f-moll einen schönen Gegensatz bildet. Malling macht dann im folgenden von diesem f-moll-Thema geschickten Gebrauch: bald erklingt es getragen, bald abgestoßen, bald im Orchester, bald im Klavier. Im folgenden erscheint das Einleitungsmotiv und führt uns nach cis-moll, in welcher Tonart das Hauptthema von Fagott und Violoncello intoniert wird; die Stelle klingt etwas überraschend. Auch der Anfang des zweiten Themas zeigt sich vorübergehend, bis endlich c-moll wieder erreicht wird und damit die Reprise einsetzt, die regelmäßig verläuft und das Ganze schnell zum Abschluß bringt. Max Puttmann

144. **Max Lewandowsky**: Lieder und Gesänge; op. 9—16. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Wer auf einmal vierzig Lieder in die Welt schickt, muß etwas Gewichtiges zu sagen haben oder läuft Gefahr, als Vielschreiber zu erscheinen. Ich weiß und kenne von Max Lewandowsky bisher nichts, angesichts dieser Lieder stehe ich aber nicht an, ein ansprechendes Talent in ihm zu sehen und ihm großen Fleiß, sowie ein steigendes technisches Können ohne weiteres zuzusprechen. Aber die Klippe des Vielschreiberodiums ist freilich nicht durchaus glücklich umschifft. Die meisten dieser Lieder gleichen einander in ihrer Aufmachung fast aufs Haar. Ganz gewiß: fast durchgehends schreibt der Tonsetzer eine warme, sang- und dankbare Melodie. Platitüden werden durchaus mit Ernst vermieden. Aber die Begleitung ist zumeist alltäglich und besteht viel zu oft aus gebrochenen Akkorden. Ganze Reihen von Liedern bauen sich allein auf diesem Gestaltungsmittel auf! Dazu ist die Harmonik, wenn auch offenbar absichtlich maßvoll und einfach gehalten, doch oft etwas gar zu dürftig. Tonika, Dominante — und viel zu häufig der verminderte Septimenakkord — man braucht nicht gerade ein musikalischer Augur zu sein, um hierbei zu denken: . . . Allerweltskochwässerlein! Harmonische Ausgriffe ins bewährte Neuland — die immerhin von ungefähr (wenn auch selten) einmal auftauchen — wirken da ordentlich wie ein kühnes Wagnis. Seltsam mutet es an, daß ziemlich häufig die Diktion nicht einwandfrei ist. Für mein Gefühl werden Lieder, in denen es heißt: 

, „Hier liege ſch auf dem Frühlingshügel", „Múskathyazinthen", „ein schöner Stern geht auf ſn meiner Nacht", „tönet jédoch wieder . . ." (!) usw., als Kunstwerke einfach unmöglich. Dies sind nur Stichproben, es findet sich manches mehr von dieser Art. Bei dem sonst augenscheinlichen Ernst, der sich auch in der Wahl der Texte (Keller, Storm, Mörike, Hebbel, C. F. Meyer u. a.) deutlich ausprägt, und bei dem im allgemeinen technisch zuverlässigen Können — nur hin und wieder läuft eine Leere oder eine kleine Unebenheit mit unter (so in op. 16 No. 7 bei „schwillt", oder in op. 9 No. 2 bei „Leiden") — muß eine solche

schlechte Diktion einigermaßen befremden. Eine ganze Anzahl von den Liedern scheidet meinem Empfinden nach infolge dieser Mängel aus dem Kreise des Beachtenswerten gänzlich aus. Diejenigen, die, wenn auch ohne gerade bedeutend zu sein, mir doch gelungen und mehr oder minder gebrauchsfähig zu sein scheinen, seien dagegen hier nun genannt. Es sind dies nach meinem Dafürhalten: op. 9 No. 1 („Sang das Mägdlein") und allenfalls aus diesem Opus noch No. 4 („Böser Zauber"); während No. 5 („Das tiefe Kämmerlein") recht dürr, gequält und phantasielos ist. Dann: op. 10 No. 1, 2 und 4, op. 11 No. 2 („Ein Stündlein wohl vor Tag"), 4 („Um Mitternacht" — eines der besten) und allenfalls Nr. 5 („Gesang Weylas"), das freilich gegen Hugo Wolf sehr abfällt. Op. 12 No. 1 („Gebet") und 3 („Sommerbild") zählen zu den besten Liedern Lewandowskys. Op. 13 Nr. 2 und 3, besonders aber op. 14 No. 1 („Russisches Lied"), dann op. 15 No. 3 („Gasel", wiederum eine wohlgelungene Nummer), No. 4 und 5 (Druckfehler bei „Liebe"?), und schließlich op. 16 No. 1 („Die frühen Gräber" — das weitaus beste unter allen), daneben die alltäglicheren No. 2 und 3, No. 4 (obwohl ich auch hier die Diktion „haben ihn nie erschüttert" nicht für gut halte), No. 6 („An die Entfernte") und allenfalls noch No. 8 („Geh fort"). Dies ist die Ausbeute für eine hinsichtlich der Sicherheit, Reinheit und Fehlerlosigkeit eines zu veröffentlichenden Liedes anspruchsvollere Beurteilung, wie sie eine Zeitschrift von den Tendenzen der vorliegenden mir zu erfordern scheint. Immerhin noch eine reiche Ernte, wenn von vierzig Blumen eines Gartens beinahe die Hälfte zum Pflücken taugt! Wäre es auch eine starke Verkennung der Bedeutung des Schaffens unserer hervorragenderen Liederkomponisten, der Strauß, Pfitzner, Schillings, Streicher, Wolff usw., wollte man Lewandowsky auch nur in ihre Nähe rücken, oder überhaupt zu den Bedeutenderen zählen (wie dies bereits geschehen ist!), so scheint mir doch im Sinne und Umfange meiner vorstehenden Ausführungen dieser Tonsetzer der Beachtung ernsterer, nicht zu anspruchsvoller Musikfreunde recht wohl würdig zu sein. Aber freilich heißts gar sehr: mit Vorsicht und mit Auswahl ihn gebrauchen. Besser für den Tonsetzer wäre es sicherlich, wenn die Verbreitung einer ganzen Anzahl dieser Lieder unterbliebe, damit nur die gelungenen bekannt würden. Allzuviel ist ungesund — in jedem Sinne des Wortes. Alfred Schattmann

145. **Ernesto Köhler:** Concerto per Flauto con accomp. di Piano. op. 97. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

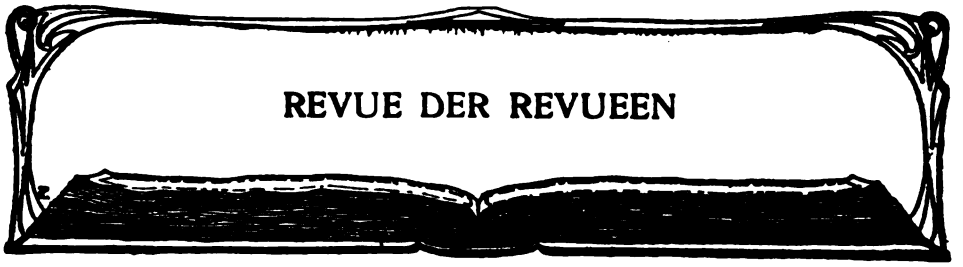
Wüßte ich nicht, daß der Komponist als erster Flötist an der Petersburger Oper wirkt und daß dieses Konzert erst kürzlich erschienen ist, so würde ich es für ein Erzeugnis des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts halten, so harmlos-altmodisch ist es; es hat meines Erachtens nur Wert als Übungsmaterial für etwas vorgeschrittene Schüler, die auch gelegentlich damit zeigen können, daß sie sich eine hübsche Technik schon angeeignet haben.

146. **J. W. Kersbergen:** Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. op. 6. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Trotzdem ich die sorgfältige und kunstvolle Arbeit in diesem Quartett aufrichtig bewundere, vermag ich mich doch nicht dafür zu begeistern: die Themen sind gar zu blutlos, gar zu sehr der Reflexion entsprungen. Selbst das Scherzo hat wenig Ursprünglichkeit. Gar zu mager ist die geistige Ausbeute, die man aus allen vier Sätzen gewinnt. Wilhelm Altmann

147. **Maximilian v. Ambros:** Zwei Lieder. op. 49. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Zwei Salonlieder (das eine ist die Vertonung eines lehrhaften Gedichtes von Blüthgen und das andere hat ein belangloses Produkt von einem unbekannten Autor zur Unterlage), von denen sich nur sagen läßt, daß sie nicht gut sind. Arno Nadel



Aus deutschen Musikzeitschriften.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 54—58. — Detlef Schultz stellt in dem Gedenkartikel „Edvard Grieg †“ (No. 54) den Komponisten hauptsächlich als Volks- und Heimatskünstler dar. — Fritz Prelinger bespricht unter dem Titel „Tschechische Musik“ (No. 55) Werke von J. B. Förster, Karl Bendl, E. Kraus, Zdenko Fibich, Fr. Cerny, Alois Jiranek, F. Ondřiček, Vitězslav Novák und Oscar Nedbal. — Zu Weingartners Ernennung zum Wiener Hofoperndirektor werden die Aufsätze „Mahler — Weingartner“ von Ludwig Karpath und „Berlins Verlust — Wiens Gewinn“ veröffentlicht (No. 56). — In dem Aufsatz „Der Marktwert ausübender Tonkünstler“ (No. 57) sagt August Spanuth: „Man ist ungerecht, wenn man die Schuld an dem Kardinal-Übel unseres Konzertlebens den Geschäftsleuten allein zuschreibt. Sie machen nur Heu, solange die Sonne scheint, und der Grund des Übels sitzt tiefer, in dem allzu verbreiteten Wunsche, durch öffentliches Auftreten indirekte Vorteile zu erlangen und der eigenen Eitelkeit zu frönen . . . Wer also Sturm laufen möchte gegen die Konzert-Geschäftsleute, sollte sich besinnen und erst einmal den zahllosen unreifen Konzert-Aspiranten auf die Finger klopfen.“ — August Spanuth bespricht ausführlich die vor kurzer Zeit erschienenen „Familienbriefe von Richard Wagner“. — Ein kurzer Nachruf auf Reisenauer wird unter der Überschrift: „Alfred Reisenauer †“ von A. Spanuth veröffentlicht. — Im ersten Kapitel der „Glossen zur musikalischen Kultur“ (No. 58) empfiehlt Wolfgang A. Thomas, „schlecht oder auch mäßig begabte Kinder“ nicht mit Klavier- und Geigenunterricht zu plagen, aber durch die Schule und durch Privatlehrer zu Zuhörern erziehen zu lassen. Im zweiten Kapitel (No. 59) sagt Thomas, daß von einer „Überschwemmung mit musikalischen Genüssen“ „tatsächlich nur in den großen Musikzentren, voran Berlin, ernstlich die Rede sein“ könne. „Wenn in kleineren Provinzstädten von einem die Nachfrage weit übersteigenden Angebot gesprochen wird, so kommt das eben von einem bedenklichen Mangel an wirklichen Freunden der Musik, die zuhören können.“ Thomas wünscht, daß die Kosten der Veranstaltung von Konzerten durch Einschränkung der Reklame und durch unentgeltliche oder wohlfeile Überlassung von der Stadt gehörigen Sälen verringert werden möchten. Die Werke der großen Genies sollten in den kleinen Städten öfter durch einheimische Musiker und einheimische Musikvereine aufgeführt werden. Erfreulich sei, daß sich jetzt zuweilen ein „Verlangen nach kürzer dauernden Konzerten“ äußert. Für wichtig hält der Verfasser es auch, Werke aus älteren Zeiten aufzuführen. Absolute historische Treue sei aber im Konzertsaal ebensowenig wie im Theater zu fordern; die Hauptsache sei, daß der „ewige Gehalt eines Kunstwerkes“ von dem Hörer erkannt werde. Das dritte und letzte Kapitel hat den Untertitel „Was soll uns Kritik?“ (No. 60) und weist auf die Bedeutung der Kritik hin, die der großen Masse das Kunstwerk erklärt und dessen Stellung in der Kunstgeschichte bestimmt. — August Spanuth gibt in dem Aufsatz „Wagner im Konzertsaal?“ (No. 58) einen großen Teil der Ausführungen wieder, mit denen Walter Damrosch

einem Chicagoer Interviewer gegenüber die Aufführung von Wagnerschen Werken im Konzertsaal rechtfertigen wollte. Spanuth spricht sich dann gegen die Ansicht aus, „daß wegen der unüberwindlichen und oft lächerlichen Unzulänglichkeit der szenischen Darstellung nunmehr Konzertaufführungen vorzuziehen seien."

VEREINIGTE MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Leipzig) 1907, No. 37 bis 42. — In seiner „biographischen Studie" „Frederick Delius" (No. 35—37) sagt Max Chop: „Frederick Delius ist ein Pfadfinder, er kann unter den Lebenden als einer der wenigen Selbständigen gelten, denen es geglückt ist, die seit Wagner und Liszt noch wesentlich vergrößerte musikalische Form mit wirklich neuem, tönendem Gehalt gefüllt zu haben". — In dem Aufsatz „Eine neue Notenschrift. Für und Wider" (No. 37) kritisiert Franz Dubitzky das „natürliche Notensystem" von Gustav Neuhaus. — Richard Sternfelds Aufsatz „Ehrt eure deutschen Meister", wendet sich gegen einen von angesehenen Tagesblättern zur Feier der 25. Wiederkehr des Tages der ersten Aufführung des „Parsifal" veröffentlichten Artikel, der mehrere falsche Behauptungen enthält. — Hugo Riemann beginnt unter der Überschrift „Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger" eine Besprechung der Aubry'schen Ausgabe von Baude de la Quarière's „Chanson de Bele Aélis" (No. 38; Fortsetzung folgt). — A. N. Harzen-Müller veröffentlicht den Aufsatz „Wilhelm Friedemann Bach nicht Komponist von ‚Kein Hälmchen wächst auf Erden'". Nach eingehender Begründung der Ansicht, daß W. Fr. Bach das Lied weder gedichtet noch komponiert habe, schreibt der Verfasser: „Da das unter Wilh. Friedemanns Namen gehende Lied sowohl textlich als auch musikalisch zu den schönsten und wertvollsten gehört, welche wir überhaupt haben und kennen, so daß es einen Ehrenplatz unter den deutschen Volksliedern gehört, so ist es wahrlich mehr als bloße Neugierde, endlich einmal zu wissen, wer der Komponist desselben ist! Eine Antwort auf diese, von der ganzen deutschen Musikwelt berechtigterweise gestellte Frage erwarten wir nunmehr von dem Carl Rühleschen Musikverlage in Leipzig, welcher das Gedicht zuerst als von W. Wegener gedichtet und von Wilh. Friedemann Bach komponiert herausgegeben hat! Er allein weiß ja die Quellen für jene falschen Angaben! Der genannte Verlag antwortete mir persönlich s. Z. auf meine mehrfachen, im Interesse der Sache gestellten Anfragen folgendes: ‚Zu wiederholten Malen traten Sie an uns bez. Auskunft über Friedemann Bach: »Kein Hälmchen wächst auf Erden« heran. Ganz abgesehen davon, daß wir bis jetzt noch nicht orientiert sind, was für ein Interesse an der Sache vorliegt, geben wir prinzipiell über unsere Verlagswerke an Fernstehende keine Auskünfte, da wir derartige Angelegenheiten als Geschäftsgeheimnisse betrachten'". Am Schluß macht Müller-Harzen einige Einwendungen gegen dieses Schreiben. — In dem Aufsatz „Schematismus in der zeitgenössischen Opernproduktion" (No. 39) sagt H. Graf, daß auch heute noch die Opern, besonders die Textbücher, vielfach nach Schablonen gearbeitet werden und daß „die Inszenierung und die landesübliche Darstellungsweise" ebenfalls noch „in uralter Tradition verharren". — Richard Sternfeld veröffentlicht einen warm anerkennenden Aufsatz „Zu C. Fr. Glasenapps 60. Geburtstag" (No. 40). — Otto Erich Deutsch druckt in dem Aufsatz „Schumanns erfolglose Bewerbungen in Wien" zwei sehr interessante Aktenstücke ab, die zuerst Karl Glossy in der „Österreichischen Rundschau" veröffentlicht hat. Schumann bat am 2. November 1838 in einem hier mitgeteilten Gesuch um die behördliche Erlaubnis, seine 4½ Jahre vorher in Leipzig begründete Zeitschrift in Wien zu verlegen. Dann wird ein von den Behörden eingeholtes Gutachten abgedruckt, das der Zeitschrift Schumanns jeden Wert abspricht und Schumann als einen „vollständig un-

bedeutenden" Mann hinstellt, der als Klavierspieler nicht mehr könne wie Hunderte Dilettanten in Wien, als Kompositeur „nicht ein einziges beachtenswertes Stück hervorzubringen gewußt" habe und nur durch die ihm von Mendelssohn geschenkte Teilnahme zur Anerkennung gelangt sei. Mendelssohn habe „die Geringschätzung, die er für den Herrn Schumann hegen muß", offenbar nur aus „Gutmütigkeit" und „bloßer Menschenfreundlichkeit" „überwunden" und Schumann nur gefördert, damit dieser eine Existenz finde, die ihm die Heirat Clara Wiecks ermöglichen würde. Infolge dieses Gutachtens wurde Schumanns Gesuch abgelehnt, und er kehrte im April 1839 nach Leipzig zurück. Am Schluß berichtet Deutsch kurz über die späteren Beziehungen Schumanns zu Wien. — In dem Aufsatze „Zwischen ‚Monismus' und ‚Dualismus'" bespricht Eugen Schmitz an der Hand des Buches „Die Zukunft der Musiktheorie und ihre Einwirkung auf die Praxis" von Georg Capellen den Streit zwischen den sog. „Dualisten", die „Dur und Moll für ebenbürtig halten, also eine zweiheitliche Basis der Harmonik annehmen" und den sog. „Monisten", die „den Mollakkord für etwas Abgeleites erklären, also den Durakkord als einheitliche Basis der Harmonik aufstellen". Den „Grundgedanken" des Monismus hält Schmitz für richtig und für „praktisch ersprießlich". Er glaubt aber, daß Capellens Versuche, ein „künstlerisch und wissenschaftlich brauchbares Harmoniesystem aufzubauen" „noch nicht als gelungen bezeichnet werden" können, und daß Capellen einige „bedeutende Errungenschaften Riemanns wieder freigibt". — Eugen Segnitz nennt in dem Nachruf „Alfred Reisenauer" (No. 42) den Verstorbenen „einen der größten Pianisten seiner Zeit und als Künstler wie als Mensch gleicherweise achtens- und liebenswert". Er findet Ähnlichkeit zwischen Reisenauer und dem „Maler der Romantik" Philipp Otto Runge (1777—1810). Über den Komponisten Reisenauer sagt Segnitz: „Er war der geborene Lyriker und wußte wie der Besten einer, den Gefühlsinhalt einer Dichtung von Grund aus zu erschöpfen." „Weit über hundert Lieder . . ., außerdem auch Variationen für großes Orchester sind Manuskript geblieben", weil Reisenauer infolge seiner großen Gewissenhaftigkeit „von einem gewissen Mißtrauen gegen seine Werke erfüllt" gewesen sei. — W. Freudenberg spricht in dem Aufsatz „Die Aufgabe des Chorgesangs in der protestantischen Kirche" u. a. die Ansicht aus, daß „ein Kirchengesang in protestantischem Geiste . . . vor allem auf das Festhalten einer sinngemäßen Deklamation zu achten" habe. Auch müße „der musikalische Hauptgedanke . . . sich periodisch und metrisch mit dem Hauptgedanken decken und aus ihm gleichsam hervorzuquellen scheinen". Freudenberg wünscht, daß, wie in früheren Jahrhunderten, „an großen, tonangebenden Kirchen nur solche Musiker zu Dirigenten berufen werden, die auch imstande sind, selbst etwas Gutes zu schaffen", damit begabte Musiker durch die Möglichkeit, ihre Werke sogleich aufzuführen, angeregt würden, liturgische Musik zu komponieren. Die Mitwirkung lebender Komponisten sei zur Hebung der Kirchenmusik dringend erforderlich; denn „das Aufhören des Neuschaffens" führe „auf allen Gebieten zu Stillstand und Rückgang". Bach sei zwar „der größte protestantische Kirchenkomponist"; aber er habe „nur weniges geschrieben, was man in der jetzigen Liturgie brauchen kann", und die Aufführung seiner „bedeutenderen Motetten" sei für die Kirchenchöre zu schwierig. Fr. empfiehlt auch die Schaffung einer von der obersten Kirchenbehörde zu wählenden, aus Musikgelehrten und Musikern bestehenden „Kommission zur Prüfung neu komponierter Gesänge". Die von dieser Kommission ausgewählten Werke müßten in periodischen Lieferungen herausgegeben werden. — J. Baunack weist auf „Anklänge an des Euripides ‚Iphigenie bei den Tauriern' im Text von Beethovens ‚Fidelio'" hin.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BREMEN: Im Stadttheater fand die Uraufführung des Goetheschen „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" als musikdramatisches Genrebild in der Bearbeitung des Textes von Emil Pohl statt, zu der Prof. Wilhelm Freudenberg (Berlin) eine sehr feine, zumeist auf lebendigem Tanzrhythmus basierende und volkstümlich charakterisierte Musik geschaffen hat. Der Markttrubel dieser Szenen wird durch das Goethesche Lied an den Mond, in einem einfachen und stimmungsvollen Terzett, unterbrochen. Damit wird zwar der satirische Charakter des gegen die Empfindsamkeit der Werther-Zeit gerichteten derben Fastnachtspiels im Charakter Hans Sachsens durchbrochen, aber diese Satire ist doch, ebenso wie die vielen literarhistorischen Anspielungen überhaupt, unserem heutigen Publikum fremd. Die Szenen wirken durch ihren ausgelassenen, harmlosen Stimmungsreiz, und der wird durch das empfindsame Mondterzett wirksam kontrastiert. Sicher ist die mit Geist und Humor instrumentierte Musik Freudenbergs künstlerisch durchaus von feinem Geschmack und ein wohltuender Gegensatz zu der groben Operettensucht unserer Zeit, die in Walzerträumen und Opernbällen immer mehr auch die ernsten Stadttheaterbühnen heimsucht.

Dr. Gerh. Hellmers

BRÜSSEL: „Les Jumeaux de Bergame" (Die Zwillinge von Bergamo), komische Oper in zwei Akten nach Florian von Maurice Léna, Musik von Emile Jaques-Dalcroze, erlebte ihre erste Aufführung am Monnaie-Theater. Die überaus einfache Handlung eignet sich besonders für ein Ballet und ist zu solchem bereits früher verwendet worden. Dem Librettisten lag es ob, Szenen zu schaffen, die dem Talente eines Musikers wie Dalcroze zusagten. Dies gelang ihm vortrefflich, denn die Hauptpersonen der Handlung, der ältere Harlekin, der Rosette liebt, und der jüngere, den Nérine eifersüchtig liebt, sehen sich zum Verwechseln ähnlich und rufen dadurch die komischsten Szenen hervor, abwechselnd mit Liebesergüssen, Ausbrüchen von Kummer, Zorn und Freude. Bewunderungswürdig ist, wie Dalcroze alle diese Empfindungen schildert, und besonders, wie er die Mimik in Tönen malt durch geschickte Klangkombinationen und überaus interessante Rhythmen. Die zwei Akte sind getrennt durch ein längeres symphonisches Zwischenspiel, das, wahrscheinlich im Hinblick auf Konzertaufführungen, ziemlich ausgedehnt ist und in brillanter Instrumentation die Hauptmotive behandelt. Nina Faliero-Dalcroze, die bekannte Konzertsängerin, machte mit der Rosette ihren ersten Bühnenversuch, der vollauf glückte. Neben ihr sind als gleich vortrefflich zu nennen Mlle. Symiane (Nérine) und die Herren Decléry und Dua (die beiden Harlekine).

Felix Welcker

DRESDEN: Die dritte Gesamtaufführung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen" wurde im Königlichen Opernhause in gewohnter, würdiger Weise herausgebracht, wobei die Herren Hagen und Malata sich in die musikalische Leitung teilten, obwohl meinem Empfinden nach ein solcher Zyklus, der doch als ein Ganzes auch in der Reproduktion erscheinen soll, unter eines einzigen Dirigenten Leitung stehen müßte. Fräulein Tervani, über deren erfolgreiches Debüt ich bereits berichtete, gastierte weiterhin als Maddalena in Verdi's „Rigoletto" und wurde für die Hofoper verpflichtet. Herr Sembach fügte den Herzog in „Rigoletto" und den Faust in Gounod's „Margarethe" seinem Repertoire neu ein. — Im Zentraltheater hat Dresden seit Beginn dieses Jahres dank den Bemühungen des Direktors Alexander Rotter eine Operette ersten Ranges, die sich immer mehr die Gunst des Publikums erobert. Nach dem überraschenden Erfolge von Leo Falls „Fidelem Bauer", der mehr als fünfzig Aufführungen zu verzeichnen hatte, brachte die Direktion Franz Lehárs neue Operette „Der Mann mit den drei Frauen" heraus und erzielte damit zwar keinen sensationellen, aber doch einen freundlichen Erfolg. Die Musik steht an aparter Melodik und guter Faktur zweifellos weit über der „Lustigen Witwe", und die Partitur beweist, daß Lehár hier auf „Reißer" verzichten und dafür eine künstlerisch wertvolle Arbeit bieten wollte, aber die Schwächen des Textbuches sind so augenfällig, daß der Komponist und sein Werk darunter sehr zu leiden haben. Die Aufführung war von Direktor Rotter prächtig inszeniert und von Georg Pittrich, dem hochbegabten und energischen Kapellmeister des Zentraltheaters, musikalisch vortrefflich vorbereitet. In den Hauptrollen ragten die Damen Merviola, Triebel-Horsten und Gonia, sowie die Herren Loewe, Aigner und Siegmund hervor.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Von zwei Gastspielen auf Engagement hat vorzugsweise dasjenige einer stimmlich sehr begabten und sorgsam geschulten Koloratursängerin, Frau Goette von Berlin, als Verdische Traviata Beifall und gute Erwartungen erweckt; schauspielerische Gaben der Künstlerin sind, da sie bisher den Konzertgesang pflegte, noch unentwickelt, aber doch schon wahrnehmbar. — Rechtschaffen im Spiel, zureichend im Gesang, aber ohne jede persönlich fesselnde Wirkung war es, was uns die Operettensoubrette Wini Grabitz in zwei Gastrollen bieten konnte, u. a. in der Titelrolle von Audrans „Puppe", die bei dieser Gelegenheit in guter Neueinstudierung wieder vorgebracht wurde.

Hans Pfeilschmidt

HANNOVER: Ende März gab es in der Königlichen Oper eine schon ihres Alters und ihres historischen Wertes wegen interessante Novität: W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (La finta giardiniera) in der Kalbeckschen Bearbeitung. Das Werk zeigt in der Mehrzahl der Solonummern allerdings völlig die alte italienische Opernschablone, in einigen Nummern jedoch, so u. a. in der Arie „Verlassen und einsam" der Sandrina, sowie auch in den Ensemblesätzen und namentlich in der Charakterisierung der Personen merkt man deutlich die Spuren des späteren Mozart. In den Partieen der Sandrina, Serpetta und Arminda waren die Damen Müller, von Abranyi und Burchardt, in denen des Podesta, des Belfiore und des Nardo die Herren Moest, Hummelsheim und Vogl tätig. Alle trafen den Mozartschen Gesangstil sowie den flotten Darstellungscharakter der opera

buffa wirklich hervorragend. Kapellmeister Bruck dirigierte die ganz prächtig inszenierte Oper. Der Mozartschen Oper folgte neueinstudiert in vollendeter Wiedergabe Bizet's entzückende Oper „Djamileh" mit Frl. Burchardt und den Herren Battisti und Vogl in den Hauptrollen. L. Wuthmann

KÖLN: Im Opernhause gab es drei Neueinstudierungen älterer Werke. Um „Die beiden Schützen" Lortzings machte sich der hochbegabte junge Kapellmeister Walter Gaertner sehr verdient, indem er ein prächtiges Ensemble zuwege brachte. Nicht alle unsere Gesangskräfte stehen künstlerisch auf der vollen Höhe von Mozarts „Entführung", aber so recht im Sinne Mozarts waltete unser trefflicher Franz Weißleder am Dirigentenpulte, und das half schon viel. Desselben Künstlers feinfühlige Behandlung von Kienzls „Evangelimann" — mit Fritz Rémond als dramatisch fesselndem Matthias — sicherte der stimmungsvollen Eigenart des solistisch durchweg bestbesetzten Werks wiederum einen schönen Erfolg. Paul Hiller

LEIPZIG: Jene planvolle, vornehmlich auf sinngemäßere und reichere Inszenierung neuer und älterer Werke hinzielende Rührigkeit der hiesigen Opernleitung, die gegen Ende des vorigen Jahres an der wirksamen Neu-Einstudierung von d'Alberts „Tiefland" und der erfolgreichen Erstaufführung von Puccini's „Madame Butterfly" in überzeugender Weise zu Tage getreten war, hat auch im neuen Jahre angedauert und neben einer weniger glücklichen Reprise von Mozarts „Entführung aus dem Serail" und einer im Ganzen wohlgelungenen Wiederaufnahme von Charpentiers „Louise" (Dirigent: Kapellmeister Porst; Louise, Julien, Vater und Mutter: Frl. Marx, Herr Urlus, Herr Soomer und Frl. Urbaczek) ziemlich bedeutende, dekorativ neu und sinngemäß schön ausgestattete Neuinszenierungen von Wagners „Rheingold" und „Die Walküre" (Dirigent: Kapellmeister Hagel; Wotan, Fricka, Siegmund, Sieglinde, Brünnhilde: Herr Soomer, Frl. Urbaczek, Herr Urlus, Frau Osborn-Hannah, Frau v. Florentin; Loge und Alberich: Herr Dr. Briesemeister und Herr v. Bongardt als Gäste) zustande gebracht. Einen wirklich hervorragenden künstlerischen Charakter hatte allen diesen Vorstellungen die intelligente und feinfühlige Regiekunst des Oberregisseurs von Wymétal eingeprägt, und so bedeutet denn der leider bevorstehende Weggang des Herrn von Wymétal an die Wiener Hofoper für Leipzig tatsächlich einen sehr schweren Verlust. Hoffentlich ist in dem ab August für hier verpflichteten gegenwärtigen Opern-Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters, Dr. Hans Löwenfeld, der rechte Ersatzmann gewonnen worden. Des Ferneren ist von den letzten drei hiesigen Opernmonaten noch eine Reihe bedeutsamer Gastspiele zu verzeichnen. Ottilie Metzger-Froitzheim erfreute als Dalila und als Carmen vornehmlich mit der temperamentvollen Schönheit ihres Singens; Betty Schubert, die mit ihrem angegriffenen Organ als Fidelio enttäuschte, als Isolde aber respektables musikdramatisches Beanlagtsein offenbarte, wurde für die hiesige Oper engagiert; Sigrid Arnoldson entzückte neuerdings mit ihren anmutreich kunstfertigen Verlebendigungen der Mignon und der Margarethe; mit der alten herzlichen Vorliebe wurde Marie Gutheil-Schoder als Santuzza, Nedda und Carmen willkommen geheißen; Alice Guszalewicz interessierte als vornehme, nur in der Stimmtiefe etwas ohnmächtige Isolde. Gern sah man den von hier an die Wiesbadener Hofoper berufenen trefflichen Hans Schütz zu einigen Aushilfsgastspielen wiederkehren, und beifällig wurde Gottfried Krause aufgenommen, der den Herodes noch realistischer spielte und sprach als Dr. Briesemeister.

Arthur Smolian

NEW YORK: „Geht die deutsche Oper unter?", so könnte man fragen, wenn man das Ergebnis der Saison 1907/8 ansieht: im Metropolitan 45 Aufführungen von Werken deutscher Komponisten gegen 74 italienischer und 11 französischer; und im Manhattan (wenn man Meyerbeer und Offenbach zu den deutschen zählt) 15 Aufführungen deutscher Opern gegen 61 italienischer und 48 französischer. Die Antwort lautet: dem Amerikaner ist der Sänger viel wichtiger als die Oper. Früher, als wir Lilli Lehmann und Jean de Reszke hatten, war Wagner obenan; jetzt haben wir Caruso und die Tetrazzini, und die Italiener siegen. Übrigens, trotzdem die Tetrazzini ausschließlich Koloratursängerin ist, sind es fast nur die lebenden Italiener (Puccini, Leoncavallo, Giordano, Boito), die beliebt sind; Rossini und Donizetti waren mit nur einer Oper vertreten und Bellini gar nicht. Und nochmals: trotz der Tetrazzini waren die drei populärsten Opern im Manhattan französisch (und deutsch): „Louise", „Carmen" und „Hoffmanns Erzählungen" wurden je elfmal gegeben. In bezug auf Debussy irrte ich, als ich prophezeite, seine Oper würde hier nicht gefallen, weil sie melodielos sei: „Pelléas et Mélisande" machte sieben volle Häuser — mehr als in Paris in der ersten Saison, worüber unter den Debussyanern große Freude herrscht. Auch Massenet hat mit „Thais" und „La Navarraise" viel Glück gehabt, und im nächsten Winter soll Mary Garden in denselben Tonsetzers „Sappho", „Manon", „Le Jongleur de Nôtre-Dame" und „Griselidis" erscheinen. — Im Metropolitan hat Gustav Mahler keine so große Rolle gespielt, als man erwartet hatte; er dirigierte nur „Walküre", „Siegfried", „Don Giovanni" und „Fidelio", allerdings mit glänzendem Erfolg. Er wird wiederkommen; auch ist Alfred Hertz wieder engagiert. Man rüstet sich zu ernstem Kampf mit dem unternehmungslustigen Hammerstein. Da Gatti-Casazza und Toscanini viel für deutsche Musik in Italien gewirkt haben, ist es den hiesigen Wagnerianern nicht bange.

Henry T. Finck

WIEN: Julius Bittners „Rote Gred", schon unter Mahler von der Hofoper angenommen und jetzt zum ersten Male hier aufgeführt, ist erfreulich durch die Totalität der Begabung, die darin lebendig ist und mehr durch diese Totalität als durch deren Ausdruck im Einzelnen. Sie ist blutvoll, hahnebüchen, hat etwas bezwingend Animalisches, ohne doch kultivierter Geistigkeit zu ermangeln. Das spricht sich freilich viel mehr in der Dichtung als in der Musik aus. Das Bittnersche Buch ist szenisch und psychologisch eines der vortrefflichsten der letzten Zeit und hat einen ganz

eigenen Ton, der leider dann durch die Musik ein wenig verwischt wird. Diese Musik, zu einem Drama, das in seiner Darstellung des typisch Weiblichen als zerstörenden Dämons der Sexualität wirklich ins allgemein Menschliche greift und bei aller Realistik doch immer im Goetheschen Sinn symbolisch bleibt — diese Musik ist seltsam, fast als wäre sie von zwei Persönlichkeiten geschaffen: von einer stammelnden und tastenden, an Bekanntes hilflos sich klammernden — und von einer gesund bodenständigen, die besonders für das Volkstreiben knappe und scharfe Tonbilder trifft, einer warmen und dabei sehr unsentimentalen dazu, der so schöne Dinge gelingen wie das in breiter Linie geschwungene Vorspiel, die reizende Fis-dur Stelle im ersten Liebesduett und der prächtig charakterisierende Schluß. Man wird sich lieber an diese Seite der Bittnerschen Psyche halten und manches Unbeholfene und Gestückelte seines Werks nicht als künstlerisches Versagen, sondern als den Fehlgriff eines ehrlich Suchenden empfinden und lieber sehen als geschmeidig routinierte Fertigkeit, die Ungefühltes geschickt jonglierend unredlich zu verdecken weiß. Und man wird, auf geschlossenere Erfindung und organischeres Durchbilden der Einfälle seiner reifenden Kraft hoffend, „die rote Gred" — über deren Einzelnheiten in diesen Blättern ja schon aus Frankfurt und Darmstadt berichtet worden ist — als eines der besten Versprechen betrachten, die in den jüngsten Jahren gegeben worden sind. Dieses Gefühl hat offenbar bei dem starken Erfolg mitgewirkt, der dem Werk und seiner glanzvollen Aufführung zuteil wurde. Bruno Walter, der jetzt die letzten Stufen zur absoluten Dirigentenmeisterschaft zu erklimmen scheint, hat sie mit unvergleichlichem Feuer genial nachschaffend geleitet. Dazu eine unvergeßliche Leistung der Gutheil-Schoder: ihre Gred wirkt elementar, triebhaft, gleich einem prachtvollen Tier, verheerend, grausam und lockend. Neben ihr Mayr als Turmwächter, breit, behaglich, herzlich; Weidemann als Stadthauptmann in eherner Kraft und gefestigter Männlichkeit; viel schwächer und allzu unfrei Schröders Hans. Eine Reihe vorzüglicher Episoden, von Frau Hilgermann, Frau Pohlner und den Herren Moser, Breuer und Stoll in bester Haltung verkörpert. Das Beste am Ganzen: die frohe Erwartung, die das so gar nicht „zünftige" Werk erweckt. Auch wenn Bittners nächste Schöpfung sie noch nicht ganz erfüllen sollte — man wird ihm auch ein nächstes Mal gern mehr als „sieben Fehler vergeben". Wenn nur schließlich ein Meistergesang herauskommt. — In der Volksoper: die deutsche Uraufführung von Dukas' „Ariane und Blaubart" nach Maeterlinck's Dichtung. Ein seltsames Werk. Äußerste Konsequenz des „Debussysme": Verbannung von Melodie und rhythmischen Kontrasten. Nichts als Harmonie — aber darin von einer Kunst, einer Konzentration, einem Reichtum an Farben, die gleichzeitig ermüdend und aufreizend, lähmend und berauschend, faszinierend und beunruhigend wirken. Ein starker Eindruck ist nicht wegzuleugnen; ein Eindruck angstvoller Spannung und magischer Betörung durch Stimmungsextrakte von unsäglicher Kraft der Kondensierung und von höchster Subtilität des klanglichen Raffinements. Nur daß es zweifelhaft ist, ob es ein Eindruck der Musik — falls man die Dukas'schen Klänge noch so nennen kann — oder einer der Dichtung ist, deren Wortsymbole sich mit den Tonsymbolen zu einem fremdartig schönen und doch abstoßenden, gleich schweren Düften lastenden, fesselnden und zugleich ennervierenden Ganzen mischen. Zweifellos: das ernste Werk eines ernsten Künstlers. Nur daß ich nicht glaube, daß jene recht haben, die hier den Weg zu musikalischem Neuland sehen, — im Gegenteil: er scheint mir in die „unseligen Urständ" primitivster Musik zurückzuführen. Die Vorstellung von „Ariane und Blaubart" bedeutete übrigens eine Kraftprobe für die Volksoper, aus der sie mit Ehren hervorgegangen ist, wenn auch das Werk szenisch, gesanglich und orchestral eine noch viel differenziertere Ausführung fordert. Jedenfalls aber hat das Orchester unter Zemlinsky seine bisher höchste Leistung vollbracht. Frau Stagl hat die Ariane mit bildhaft schöner Erscheinung und sicherer Beherrschung der unermeßlich schwierigen Partie gesungen, und das Bühnenbild vermochte die Illusion zu wahren — bis auf Einzelnheiten, in denen die Wünsche des Dichters nicht beachtet worden sind. Vor allem aber: es war ein Verdienst, ein neues und so stark anregendes Werk zu bringen. Ein doppeltes, weil es unsägliche Arbeit kostete. Ein dreifaches, weil ein Kassenerfolg von vornherein ausgeschlossen war.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Seit meinem letzten Bericht waren es ausschließlich die Konzerte der Gesellschaft „Nouveaux concerts", die zu interessieren vermochten. Man merkt deutlich die musikalisch erzieherische Kraft, dio diese Gesellschaft auf unser im allgemeinen nicht gerade sehr konzertreifes Publikum ausübt, sonst wäre es nicht zu verstehen, daß die Kammermusik-Abende sich einer solchen Gunst erfreuten. Der dritte Abend, der uns Trios von Haydn, Schumann und Franck durch die ganz ausgezeichnete Vereinigung Cortot, Thibaud und Casals bot, war ein Genuß allerersten Ranges, während im vierten das Berliner Vokalquartett der Damen Grumbacher-de Jong, Aschaffenburg (in Vertretung der verhinderten Frau Culp), der Herren Reimers und van Eweyk in Schumanns „Spanischem Liederspiel" und Brahms' Liebesliederwalzern den ihm voraufgehenden Ruf nicht in allen Teilen rechtfertigte. — Mit der Aufführung von Wagners „Rheingold" in Konzertform kann man sich nur teilweise befreunden. Ein wirkliches Interesse bietet sie nur demjenigen, der dieses Vorspiel in szenischer Darstellung vorher genossen. Die hiesige Aufführung unter Leitung Mortelmans mit dem geradezu idealen Loge van Dycks, dem Kölner Baritonisten Whitehill als Wotan und einigen tüchtigen Kräften der hiesigen Flämischen Oper stand auf hoher künstlerischer Stufe.

A. Henigsheim

BERLIN: Am Karfreitag hat die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung wieder Bachs Matthäus-Passion aufgeführt. Wie in der Johannis-Passion sang Dr. Felix von Kraus die Partie des Heilandes durchaus nicht im Charakter der Persönlichkeit; von dem Heiligenschein, den das Streichorchester über dem Haupt Christi schweben läßt, war bei dieser herben Klangfarbe, bei dieser harten Wortdeklamation wirklich nichts zu spüren. Besser als neulich gestaltete Frau von Kraus-Osborne die Altpartie; die große Arie „Erbarme dich" gab sie in ruhiger, natürlicher und doch warmer Empfindung. Carl Dierich gab den Evangelisten, Meta Dierich-Geyer die Sopransoli in angemessener Weise; in die Baßpartieen teilten sich die Herren Hermann Weißenborn und Schwendy. Das Beste des Abends leisteten der Chor, der sich sicher im geistigen Vollbesitz des Werkes fühlt, und das Philharmonische Orchester; wer von dessen Mitgliedern als Solist beschäftigt war, erfreute durch musikalische Sicherheit und Klangschönheit. — Den zehnten und letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle im Opernhause dirigierte Robert Laugs. Das Programm brachte Cherubini's „Anakreon"-Ouvertüre, Mozarts Es-dur Symphonie und Beethovens „Neunte" mit dem Königlichen Opernchor und dem Soloquartett der Damen Hempel und Goetze, der Herren Kirchhoff und Hoffmann. Die Solostimmen klangen nicht recht zusammen; Fräulein Hempel führte auch nicht sicher genug, sie muß sich mit dem Stil Beethovens vertrauter machen. Der Dirigent zeigte sichere Herrschaft über den komplizierten Apparat des Werkes, er bot eine durchaus anerkennenswerte Leistung, die den Vergleich mit früheren Aufführungen in diesen Konzerten getrost aushalten kann. Auch das Publikum, das zu Beginn des Abends sich dem jungen Leiter gegenüber nur recht lau verhielt, erwärmte sich allmählich für ihn und rief ihn zum Schluß der Symphonie mehrmals heraus. Das Interregnum in der Leitung dieser Konzerte hat bekanntlich durch definitive Wahl des Dr. Richard Strauß als Dirigenten vorläufig seinen Abschluß gefunden. E. E. Taubert

BOSTON: Unter den vielen in den letzten Monaten hier gegebenen Konzerten müssen drei besprochen werden, die mehr als eine lokale Bedeutung hatten: Arnold Dolmetsch spielte alte englische Musik auf den alten Instrumenten. Es war entzückend, Purcells Musik in den süßen hellen Tönen der Viola da Gamba und das feine Stakkato des Harpsichords zu hören. Alle diese alte Musik hat eine Ruhe und Klarheit, die in diesen Tagen des Fortissimo sehr wohltuend berührt. Es ist möglich, daß Arnold Dolmetsch ein Wiederaufleben dieser ruhigen Musik zustande bringen wird. — Frederic S. Converse, ein Bostoner Komponist, hat ein episches Werk „Hiob" geschrieben, das von der Caecilia-Gesellschaft aufgeführt wurde. Converse hält sich in dem Textbuch nicht an die Bibel; er schildert den Kampf des Menschen gegen das Schicksal und die schließliche Unterwerfung unter den Willen Gottes. Durch seine Bearbeitung verliert der Text an dramatischem Interesse, aber die Musik erhält dadurch mehr Spielraum. Durch seine Behandlung des Themas mit Chören, Solisten und Orchester hat Converse etwas Ähnliches geschaffen wie eine Kantate der alten Schule. Die Formen der Fuge und des Kanons sind ihm nicht besonders vertraut; aber im Kontrapunkt zeigt er sich doch sehr gewandt, und die alten gregorianischen Formen scheinen ihm sehr ans Herz gewachsen zu sein. Es ist ein Versuch, die Formen der alten Kirchenmusik mit dem Glanz der modernen Orchestration zu vereinen. Die Musik ist sehr verständnisvoll und wird nur da schwach, wo sie versucht, in einem sehr langen Solo das Wesen der Gottheit zu schildern. Das scheint außerhalb der Macht der Musik zu liegen. Das Werk soll im November in Hamburg aufgeführt werden, wo Ernestine Schumann-Heink als Solistin mitwirken wird. — Das dritte bemerkenswerte Ereignis war die Aufführung von Max Regers Variationen über ein Thema von Hiller in einem der Symphonie-Konzerte. Es war eine feine Aufführung, die einen großen Eindruck machte. Dr. Muck dirigierte das Werk ausgezeichnet. Er wird uns in den nächsten Wochen verlassen.

Louis C. Elson

BRÜSSEL: Sylvain Dupuis brachte im dritten Concert populaire die selten gehörte c-moll Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns zu Gehör. Das wirklich bedeutende Werk machte bei guter Ausführung (nur zu schwacher Orgel) einen starken Eindruck. Eine Novität, die symphonische Dichtung „Romeo und Julie" von dem hier lebenden Lunssens, ist ein verdienstvolles Werk. Aber das ganze Drama in einer Skizze behandeln zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Am besten gelungen ist die Liebesszene, die zu einem hinreißenden Aufschwung führt. Enormen Erfolg errang Mischa Elman mit dem Konzert von Brahms und dem „Rondo capriccioso" von Saint-Saëns. — Das fünfte historische Konzert Durant war Schubert (C-dur Symphonie) und Schumann (B-dur Symphonie und „Genoveva"-Ouvertüre) gewidmet. Aufführung, besonders Schumann, sehr sorgfältig. Dazwischen sang Mlle Wybauw auf deutsch Lieder von Schubert und Schumann mit frischer Stimme und gutem Verständnis. Auch im sechsten Konzert (Wagnerabend) sang sie drei Gedichte und die Senta-Ballade. Das Orchester spielte unter Durant's anfeuernder Leitung eine Reihe der schönsten Werke sehr virtuos. — Im fünften Konzert Ysaye schwang der Holländer Henri Viotta den Taktstock. Er ist ein gediegener Musiker und sattelfester Dirigent, der die „Eroica", sowie Vorspiel und Liebestod aus „Tristan", Walkürenritt und „Parsifal"-Vorspiel zu schönster Geltung brachte. Als Solist erntete Thibaud mit dem Konzertstück von Saint-Saëns und der Spanischen Symphonie von Lalo begeisterte Ovationen. — Gevaert führte im dritten Konservatoriumskonzert Beethovens „Neunte" mit hervorragenden Solisten prachtvoll auf. — Ein sehr schönes zweitägiges Bachfestival veranstaltete der Cercle artistique unter Meister Steinbach aus Köln und unter Mitwirkung des Vokalquartetts Stronck-Kappel, Philippi, Walter, Zalsman, des Pianisten Bosquet, des Trompeters Werle aus Köln. Den gemischten Chor stellte der Deutsche Gesangverein in Brüssel. Es kamen zur Aufführung: sieben Kantaten, darunter die „Kaffeekantate" und „Der zufriedengestellte

Äolus", vier geistliche Lieder für Soloquartett, zweites und fünftes Brandenburgisches Konzert, Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium. Das Festival verlief in glänzender Weise, Steinbach wurde sehr gefeiert. — Eine weitere Bachmanifestation, das erste der drei angekündigten Bachkonzerte, die der beliebte Geiger Zimmer veranstaltet, hatte folgendes Programm: Vortrag über Bach von Vincent d'Indy, erstes und viertes Brandenburgisches Konzert mit dem ausgezeichneten Geiger Joh. Smit als Solisten, der mit dem Pianisten Théo Ysaye auch noch die A-dur Sonate spielte. Herr Zimmer, der sich zum ersten Male als Orchesterdirigent vorstellte, hinterließ einen guten Eindruck. Seine Gattin sang zwei geistliche Lieder und eine Arie aus dem Weihnachtsoratorium mit sympathischer Altstimme. — Unter den zahlreichen, aber selten gut besuchten Solistenkonzerten seien erwähnt die von Meister Pugno mit seiner Schülerin Germaine Schnitzer, Mischa Elman, Kathleen Parlow, Lula Mysz-Gmeiner, die alle in hohem Maße entzückten.

Felix Welcker

BUDAPEST: Es geht zu Ende. Noch ein musikböser Monat, und des Hörens süße Qual ist überwunden. Unsere Kammermusiker haben die Saison bereits geschlossen, und auch die Philharmoniker stehen vor ihrem letzten Konzert, das die „Neunte" bringen soll. In ihren letzten Abenden hörten wir als Novitäten Rimsky-Korssakow's koloristisch interessante „Antar"-Symphonie, eine graziöse Balletsuite in h-moll des alten Thomaskantors und eine „Ungarische Suite" (eine Reihe liebenswürdiger Tonbilder aus dem Soldatenleben) von dem reichbegabten jungen Desider Antalffy. Ossip Gabrilowitsch, dessen lyrisch-edle Künstlerschaft wir zum erstenmal bewundern konnten, führte sich bei uns mit einem Konzert seines Landsmannes Rachmaninoff glücklich ein. — Das dritte Konzert des „Akademie-Orchesters" brachte als Novität Richard Wagners durchsichtige, sich noch in ältester Opernschablone bewegende Jugendouvertüre „Cristoforo Colombo" und in der Interpretation durch die geniale Geigerin Stefi Geyer Eugen Hubay's neuestes (viertes) Violinkonzert all' antica, im Reichtum der melodiösen Erfindung, der Formschönheit und des Stimmungsgehaltes entschieden eine der besten Arbeiten dieses für sein Instrument fruchtbar tätigen Künstlers. — Von solistischen Darbietungen verdienen ein reizvoller Liederabend der musikalisch hochintelligenten Konzertsängerin Josefa Rónay-Kemény ffy und ein glänzendes Konzert des eminenten Pianisten Ignaz Friedman hervorgehoben zu werden.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Im sechsten Hoftheaterkonzert der Serie A kam eine Neuheit von Mozart zur ersten Aufführung unter Adolf Hagens feinfühliger Leitung, nämlich die von Georg Göhler sehr geschickt bearbeitete Suite aus dem Ballet „Les petits riens". Die kurzen, melodisch überquellenden und überaus graziösen Sätzchen sind echt mozartisch und versetzten die Hörer in das hellste Entzücken. Glänzend wirkte auch die geistvolle, funkensprühende Ouvertüre „Carneval" von Anton Dvořák. Die Brahmsschen Orchestervariationen über den Antonichoral sowie Beethovens achte Symphonie vervollständigten das Programm des Konzerts, das zwar ganz und gar nicht sensationell aber äußerst genußreich war. Das Palmsonntagskonzert im Königlichen Opernhause brachte — wie schon seit Jahren — die Verwandlungsmusik und den „Charfreitagszauber" aus Wagners „Parsifal" und Beethovens „Neunte" unter Herrn Hagens künstlerischer Führung. So selbstverständlich gerade diese Wiedergabe der „Neunten" ist, so sehr müßte man wünschen, daß der erste Teil des Palmsonntagskonzerts nicht immer dieselben Musikstücke bieten möchte. Ein so in allen seinen Teilen alljährlich beinahe stereotyp wiederkehrendes Programm verliert mit der Zeit an Interesse. — Von Solistenabenden sei vor allem der von Julia Culp genannt, die sich wiederum als eine begnadete Gesangskünstlerin und Liederinterpretin erwies und jeden Hörer in den Bann ihrer großen, reinen Kunst schlug. Wilhelm Backhaus hat unser Publikum durch zwei weitere Klavierabende, die bereits wochenlang vorher ausverkauft waren, in einen wahren Taumel der Begeisterung versetzt, und das mit vollem Recht, denn er ist in der Tat ein meisterlicher Pianist, der an Technik wie künstlerischer Vielseitigkeit und Innerlichkeit des Empfindens nur wenige seinesgleichen hat. Daß wir uns aber auch unserer heimischen Meister zu freuen alle Ursache haben, bewies Bertrand Roth mit einem Beethovenabend, in dessen Verlauf er vier trefflich zu einander abgestimmte Klaviersonaten mit so tiefem Eindringen in die innersten Einzelheiten, so starker Gestaltungskraft und so lebendigem Erfassen des geistigen und seelischen Gehaltes spielte, daß er damit eine wahrhaft erhebende künstlerische Tat vollbrachte und stürmischen Beifall erntete. — Im Tonkünstlerverein kamen eine Suite für Klavier und Violincell von Emil Kronke (vom Komponisten und Georg Wille vorgetragen) sowie ein Variationssatz für vier Celli von Julius Klengel mit gutem Erfolge zur ersten Aufführung. Im Musikpädagogischen Verein erzielte ein Klaviertrio von Hermann Scholz dank seiner trefflichen musikalischen Eigenschaften eine sehr nachhaltige Wirkung.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Am fünften Sauset-Künstlerabend war Otto Briesemeister bei Liedern von Wolf und Wagner mit seiner feinen Charakterisierungskunst in seinem Elemente. Daneben leisteten J. van Lier (Cello) und das Ehepaar Hermanns-Stibbe (Klavier) Hervorragendes. Der Elberfelder Lehrergesangverein bot in seinem Konzert von Hans Haym sorgfältig einstudierte Volkslieder, Agnes Leydhecker ausdrucksvolle Gesangs- und der junge, talentvolle Schulze-Prisca beachtenswerte Violinvorträge. Der Volksliederabend des von Gerhard Peltzer geleiteten gemischten Chors interessierte durch Darbietung deutscher Volkslieder aus fünf Jahrhunderten und Liedern zur Laute (E. Pack), das fünfte volkstümliche Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters durch ein musikalisch wertvolles, dabei schwieriges Cellokonzert von Fritz Kaufmann, das in Henry Son einen trefflichen Interpreten fand. Im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft

war Schuberts „Unvollendete" eine vollendete Leistung des Orchesters unter Hans Haym. Als ausgezeichneter Mozart- und Chopinspieler wußte Willy Rehberg zu fesseln, in der „Gunlöd"-Szene von Peter Cornelius Anna Stronck-Kappel ihre Kunst zu zeigen und der Chor dem an schöner Tonmalerei reichen Stimmungsbild „Wolken am Meer" von Ernst Heuser freundliche Aufnahme zu verschaffen. Der Solist der dritten Morgenaufführung war Leopold Godowsky, dessen Domäne nicht Beethoven, sondern Liszt und Chopin, und der ein phänomenaler Techniker auch der linken Hand ist. Ferdinand Schemensky

ESSEN: „Parsifal"-Fragmente lockten zwei hiesige Konzertinstitute, den Musikverein und den Frauenchor. Sie brachten den Chor der Blumenmädchen und die Szene der Kundry, und lieferten damit, zumal durch die viel zu starke Besetzung des Chores, aufs neue den Beweis, daß man den „Parsifal" nicht von seiner Stätte verpflanzen soll. Im Musikverein hörte man außerdem unter Witte Liszts „Faust"-Symphonie, vom Frauenchor unter Obsner weitere Bruchstücke aus Wagnerschen Werken. Willy Backhaus gab in einem Klavierabend Proben seiner virtuosen, aber leider innerlich kühlen Kunst. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Nur ein paar Jahre hat sich unser Rühlscher Gesangsverein der künstlerischen Oberleitung von Siegfried Ochs erfreut; im letzten öffentlichen Vereinskonzert dieser Saison nahm er schon wieder Abschied, und mit seiner Auslegung von Bachs h-moll Messe hat er dem Publikum seiner Vaterstadt das Scheiden wahrlich nicht leicht gemacht. Man hat, darin sind wohl alle Urteilsfähigen einig (und die Urteilsunfähigen, die der Majorität nachlaufen, erst recht!), die ungeheure Tonschöpfung hier seit langen Jahren nicht in so vollkommener Wiedergabe gehört, namentlich lange nicht eine derartige echt inspirierte Haltung der Chorkräfte erlebt, wie diesmal. Im Saal war kein Platz leer; der Dirigent in erster Linie wurde mit Beifall überschüttet. — Um ein Scheiden handelte es sich auch, als das Kammermusik-Quartett des Museums für gegenwärtige Saison Schluß machte: der Primgeiger Felix Berber und der Cellist Alwin Schroeder ziehen zu anderen Wirkungsstätten. Wie ein Trost folgte auf diesen Quartettabend ein zweiter, nicht minder genußreicher des Rebner-Quartetts, dessen fein ausgeglichenes Zusammenspiel sich an lauter Werken von Brahms bewährte. Verbleiben uns die Herren Ad. Rebner, W. Davisson, L. Natterer und Joh. Hegar, daneben noch etwa die Hocksche Quartettvereinigung, so ist's mit der Kammermusikpflege hier auch ferner wohlbestellt. Für diesmal flaut das Leben in den Konzertsälen ziemlich rasch ab. Telemaque Lambrino gab noch einen zweiten Klavierabend, auch in diesem Falle auf die fragwürdige Gunst der Freibillettkunden tapfer Verzicht leistend. Doch schien er in der Wahl seines Programms nicht ganz so gut beraten gewesen zu sein, als vordem; an Beethovens Waldsteinsonate reichte seine sehr schätzbare, ernste Kunst nicht vollkommen heran. Hans Pfeilschmidt

GENF: Ein wahrer musikalischer Wolkenbruch ging zu guter Letzt über unsere Konzertsäle hernieder. Zu den hervorragendsten Veranstaltungen gehören die Abonnementskonzerte, die im großen und ganzen stets prächtig gelungene und höchst interessante Abende bildeten. Im neunten begrüßte man mit Freude Henri Marteau, der in einer idealen Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzerts und mit seiner riesigen und unfehlbaren Technik einen großen Erfolg erzielte. An demselben Abend gab es an Orchestermusik: „Tod und Verklärung" von Strauß und die „Symphonie fantastique" von Hector Berlioz. Das zehnte, ein Beethovenabend, brachte außer der Egmont-Ouvertüre die neunte Symphonie des Meisters in höchst lobenswerter, zum Teil vortrefflicher Ausführung. Der Dirigent, Bernhard Stavenhagen, die Solisten, Chöre und besonders das Orchester fanden sehr verdienten Beifall für ihre Leistungen. — Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch die Volkssymphonie-Konzerte des Orchesters aus Lausanne unter Leitung von Alex. Birnbaum. — Von den anderen Konzertgebern sind mit Auszeichnung noch folgende zu nennen: Louis van Laar, unter Mitwirkung von Henri Marteau, Carlo Bonfiglio, trefflicher Violoncellist unseres Theaterorchesters, und August Göllner, Pianist. Außer der Sonate in D-dur op. 4 für Violine und Piano von V. Andreae und dem Quartett op. 17 für Piano, Violine, Bratsche und Violoncello von Vincent d'Indy enthielt das Programm zwei Kompositionen von Marteau: ein Trio für Violine, Bratsche und Cello (en forme de Suite) op. 11, Nr. 2, sowie eine Chaconne für Bratsche. In diesen Stücken entfalteten die Spieler den ganzen Reiz ihrer Vortragskunst. — Das Genfer Streichquartett (L. Reymond, M. Darier, W. Pahnke und Ad. Rehberg) bot in seinem vierten und letzten Kammermusik-Abend: Quartett op. 18, Nr. 3 und Sonate op. 12 für Piano und Violine von Beethoven, ferner das Quintett op. 39 für Piano und Streichquartett von Hugo Kaun. Sämtliche Vorträge zeichneten sich durch sorgfältige Vorbereitung und hervorragende Klangschönheit aus. Am Klavier: Alexander Mottu. — In den zwei abgehaltenen „Séances d'adaptations musicales" der Herren Brunet und Fricker kamen zum Vortrag: „Enoch Arden" von Tennyson, Musik von R. Strauß, „Das Hexenlied" von Wildenbruch-Schillings, „Lenore" von Bürger, Musik von F. Liszt. — Schließlich bildete das Konzert der Damen Jeanne Perrottet (Piano) und Debogis-Bohy (Gesang) einen genußreichen Abend. Als Begleiter war Leopold Ketten tätig.
Prof. H. Kling

JOHANNESBURG: Das Jahr 1907 zeigte ein für hiesige Verhältnisse ungewöhnlich reichhaltiges und zum Teil auch wertvolles Konzertleben. An der Spitze alles Interesses stand der jugendliche belgische Violinist Louis Delvenne, der uns leider wieder verlassen hat. Seinem Beispiel ist der Cellist Arthur Baroen, sowie der Pianist de Beer gefolgt, und bald wird auch die treffliche Pianistin Dorothy Maggs Abschiedskonzerte geben. Dank der Anwesenheit obengenannter Künstler wurden dem musikliebenden Publikum Johannesburgs und Pretorias Leistungen auf dem Gebiet der Kammermusik geboten, wie sie auch nur annähernd für das nächste Jahr kaum wieder zu erwarten

sein dürften. In streng klassischem Stile gehalten waren die „Balcony Chamber Concerts", die — sechs an der Zahl — stets vor ausverkauftem Hause stattfanden und dem genialen Delvenne eine Reihe wohlverdienter Ehrungen einbrachten. — Viel Anklang fanden auch die populären Orchesterabende unter Mr. Hyde's Leitung, die in der Winterszeit allsonntäglich ein zahlreiches Publikum aller Gesellschaftsklassen anlockten. Dorothy Maggs' kraftvolle Wiedergabe des Klavierkonzerts von Tschaikowsky behauptete bei diesen Veranstaltungen stets die größte Anziehungskraft. Unter Mr. Hyde's Leitung wurde auch das „Stabat mater" von Rossini ganz vorzüglich aufgeführt; leider entsprach der finanzielle Erfolg nicht dem künstlerischen; dessenungeachtet ist jetzt der „Elias" in Vorbereitung. — Die „Musical Society" hat eine entschiedene Hebung des Geschmackes in der Auswahl der Programme zu verzeichnen; hauptsächlich wurde Brahms kultiviert. Wir hörten neben vielen Brahmsschen Liedern Vokalquartette, das Horntrio, eine Violinsonate u. a. m. — Mark Hambourg erfreute uns im vergangenen Jahre wieder mit seinem Besuch. Trotzdem er sich bei seiner ersten Tour große Sympathieen in Transvaal erobert hatte, fand er bei seinem Wiederkommen nur in Johannesburg volle Häuser, was durchaus nicht etwa einem Mangel an Interesse für den hier so beliebten Künstler zuzuschreiben ist, sondern einzig und allein der tiefbedrängten Lage des unglücklichen Landes. — Auf den Minen wird auch ganz eifrig musiziert, ebenso in den kleineren Vorstädten, doch stehen die Programme dieser Art Konzerte so unter dem Niveau aller künstlerischen Ansprüche, daß sie nicht der Erwähnung wert sind

M. von Trützschler

KÖLN: Zum Besten des Witwen- und Waisenfonds des städtischen Orchesters wurde am 31. März ein besonderes Konzert im Gürzenich veranstaltet, das nach Maßgabe der Praxis unseres Publikums leider keinen so starken Zuspruch aufwies, wie angesichts des Zweckes zu wünschen gewesen wäre. Unter Fritz Steinbachs Leitung brachte der Abend zunächst die Freischütz-Ouvertüre. Dann spielte Emile Sauret das wenig ansprechende, aber als Aufgabe bedeutsame Dvorák'sche Violinkonzert a-moll mit allbekannter souveräner Technik, aber nicht immer schönem Tone und für mein Empfinden etwas indifferent. Später hörte man unter günstigeren Eindrücken von dem Künstler das Rondo capriccioso von Saint-Saëns. Mit Liedern von Brahms und Strauß, denen sie viel Reiz der Stimmgebung und überaus feinen Vortrag im ganzen angedeihen ließ, erzielte Elena Gerhardt um so herzhafteren Erfolg, als sie von Steinbach am klangesduftigen Ibach aufs verständnisinnigste begleitet wurde. Außerordentlich hoch gingen dann die Wogen des Beifalls, als Steinbach mit seinem schon bei Webers Ouvertüre trefflich sich haltenden Orchester Beethovens „Schlacht bei Vittoria" aufs glänzendste interpretierte. — In der Musikalischen Gesellschaft interessierte die Mannheimer Pianistin Hedwig Kirsch, nachdem sie für das B-dur Konzert von Goetz, ohne sonderlichen Eindruck zu erreichen, ein schönes Können aufgewendet hatte, sehr stark durch den fein empfundenen und im guten Sinne virtuos ausgestalteten Vortrag kleinerer Stücke von Schubert, Brahms und Moszkowsky. Eine nicht alltägliche Darbietung fand viel Anklang, indem die Flötenspielerin Erika v. Klösterlein ein Flötenkonzert von Toulon, eine Etüde von Tillmetz und Mozarts Andante mit weit vorgeschrittener Technik und guter Stilanpassung zum Vortrag brachte. Beim letzten Abend der Gesellschaft setzte sich der Pariser Geiger Joseph Debroux, den Steinbach mit dem Orchester prächtig begleitete, durch die ausgezeichnete Art, in der er Bach und Bruch spielte, in hohen Respekt. Nicht wenig trug hierzu Debroux' ideale Gepflogenheit bei, den Vertreter der Komponisten, also den Musiker, über den Virtuosen zu stellen. — Der Reigen berufener Konzertveranstalter mit eigenen Abenden hat anscheinend für den Rest der Saison ausgesetzt. Mit mehr Selbstvertrauen als Berechtigung versuchte inzwischen im Hotel Disch eine hiesige Sangesbefissene, Emilie Wocke-Dowerk, als alleinige Ausübende auf Konzertdauer die angesammelten Hörer mit ihrem Liedergesang zu interessieren. Das war keck, denn außer einer ziemlich kräftigen Stimme brachte die Dame nur Dilettantismus in den Konzertsaal mit.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: In den letzten Wochen haben wieder einmal die Dänen sowohl quantitativ wie qualitativ sich in unseren Konzertsälen behauptet. Von Fremden sind in erster Linie zu nennen Sandra Droucker und dann die „Holländer": das Holländische Trio und Tilly Koenen — das erste konzertierte mit schönem künstlerischen Erfolg (pekuniär wohl weniger), Frl. Koenen gefiel in drei Konzerten sehr, obschon gewisse Grenzen ihres Talents im Vortrag und in der Textbehandlung nicht unbemerkt geblieben sind. — Herr Schioler und ein junger, neu auftauchender Dirigent Peder Gram bewährten sich als gute Orchesterleiter. — Der „dänische Konzertverein" (Dirigent Victor Bendix) brachte wieder nur „eingeborene" Werke, eine geharnischte Ouvertüre von Ludolf Nielsen, nette Lieder mit Orchester von Nyrep (Erstlingswerke) und eine Symphonie (mehr dem Namen nach) von August Enna. — Die Joachim Andersenschen „Palaiskonzerte" hatten wertvolle Programme: ein „russisches", ein „nordisches", ein drittes mit dem Namen Bernhard Sekles, zum erstenmal in Kopenhagen (Serenade op. 14), und ein viertes mit Berlioz' „Harold-Symphonie" (F. Henriques als Solist). Weiter konzertierten erfolgreich der Violinvirtuose Thornberg, Frl. Breuning-Storm mit Frau Bendix zusammen u. a. m.

Will. Behrend

LEIPZIG: Die Saison flaut ab; stiller wird es und immer stiller, und manches von dem, was sich noch vernehmen läßt, wäre besser wohl auch still geblieben, so der Komponist Robert Hermann, der mit dem Winderstein-Orchester eine ganz unleidliche, selbstertiftelte h-moll Symphonie vorführte, — so die Klavierspielerin Anna von Gabain, die sich vom Blatt weg in recht unschöner, vielfach mißgriffiicher Weise an größeren Werken der Romantiker versündigte, — so das allerdings tadellos duettierende zweiflügelige Pärchen Hans Hermanns und Marie

Hermanns-Stibbe, das diesmal außer den schön vorgeführten Andante und Variationen von Schumann und dem oberflächlicher behandelten C-dur Konzert von Bach nur Kleinkunst von Scholz, Kronke und Schütt darzubieten hatte, — so Télémaque Lambrino, der sein vollerer Ausreife bedürftiges schönes Talent schon an zwei voraufgegangenen Klavierabenden vordemonstriert hatte, — so der dilettantisch singende Baritonist Sidney Williamson, und so schließlich wohl auch das nicht wesentlich über den Hausbedarf hinausreichende Sängerinnenpaar Magda L. Lumnitzer, Marie Fuchs und die beiden mehr auf Schreien als auf Singen trainierten Konzertantinnen Ella Thies-Lachmann und Toni Heinemann. Als tüchtigen, mit einiger Steifigkeit des rechten Handgelenkes, aber reichentwickelter Technik der linken Hand schon ziemlich schwunghaft spielenden Geiger lernte man in dem Hermanns h-moll Symphonie umrahmenden Extra-Symphonie-Konzerte den jungen Siegmund Schwarzenstein kennen. Beglückende Vollkommenheit und entzückende Schönheit spendete Wilhelm Backhaus an seinem von Richard Strauß geleiteten zweiten Konzertabende mit dem Vortrage von Bach-Busonis d-moll Konzert, Beethovens G-dur Konzert, mehreren Solostücken von Chopin und der Burleske von Strauß, und lebhafterem Interesse begegnete rechtens auch Alice Ripper, die diesmal nicht nur mit kraft- und temperamentvollen Virtuositätsleistungen, sondern auch mit einer gut großkünstlerischen Wiedergabe der Beethovenschen Waldstein-Sonate hervortrat. Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne, die vor ihrer Übersiedelung nach München hier noch einen Abschiedsliederabend veranstalteten und dabei neben öfters schon vorgeführten Gesängen von Schubert und Brahms alle sechs geistlichen Lieder von Beethoven, mehrere durch Haydn mit Begleitung von Bratsche, Violoncello und Klavier ausgestattete schottische Volkslieder und einige von Hugo Wolfs „Goethe-Liedern aus dem Buch ‚Suleika' des westöstlichen Divans" zum Vortrag brachten, hatten sich eines ganz vollen Saales und einer sehr stimmungsvollen Aufnahme zu erfreuen. — Die zyklischen Orchesterkonzerte der Saison fanden ihren Abschluß mit dem zwölften Philharmonischen Konzert, in dem Hans Winderstein seinem stetig angewachsenen Publikum mit sehr wohlvorbereiteten Reproduktionen von Beethovens siebenter Symphonie, Liszts „Tasso, lamento e trionfo" und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre aufwartete, und Jacques Urlus, an Stelle der erkrankten Marie Brema solistisch mitwirkend, die Zuhörerschaft mit dem Vortrage von Wagner-Fragmenten und Liedern (besonders schön Jensens „Murmelndes Lüftchen") erfreute. — Ein „literarisch-musikalischer Autorenabend zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung zu Bayreuth", an dem Franz Adam Beyerlein eine neuere Problem-Novelle vorlas, Max Reger unter trefflicher Assistenz des Konzertmeisters Edgar Wollgandt und des jungen Pianisten Paul Aron seine „Suite im alten Styl" op. 93 und seine zweiklavierigen „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven" op. 86 zum Vortrag brachte, und Gustav Herrmann stimmungsreich-sprachschöne Gedichte rezitierte, hat für die sich in dankenswerter Weise um die Mehrung des Bayreuther Fonds mühenden Autoren einen sehr ehrenvollen, für das in Gleichgültigkeit ferngebliebene größere Publikum aber einen recht unehrenvollen Verlauf genommen. Lebhafteres Interesse bezeugte die Leipziger Gesellschaft wenige Tage später gegenüber einer Matinée, in der etwa fünfzehn von Elisabeth Duncan geleitete jugendliche Schülerinnen der Isadora Duncan-Tanzschule in Berlin-Grunewald allerhand sinnig-anmutvolle Reigen und Tanzszenen vorführten und dabei mit der bereits kaum mehr einstudiert, sondern gleichsam ganz natürlich wirkenden vollkommenen Schönheit aller Schritte und Körperbewegungen wunderbare Entwickelungsmöglichkeiten für die Balletkunst erahnen machten. Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertflut hat eingesetzt, namentlich in den kleineren fashionablen Sälen, in denen es von Debütanten und Debütantinnen wimmelt. Etwas Hervorragendes hat aber die Hochflut bisher nicht mit sich gebracht, und der Erwähnung wert ist nur die Queens Hall, wo das Queens Hall-Orchester, von der Leeds Choral Union unterstützt, unter anderem auch Bachs „Magnificat" unter Leitung Dr. Coward's und Beethovens „Neunte" zur Aufführung brachte. Von Interesse ist es aber, daß die für den 19. März in Aussicht genommene Aufführung der Musik zu „Salome" abgesagt werden mußte. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat nämlich etwas spät am Tage ausgefunden, daß das Queens Hall-Orchester und auch andere Orchester Kompositionen zur Aufführung bringen, ohne die Einwilligung der Genossenschaft eingeholt zu haben, und ohne Tantiemen zu zahlen. Es sind infolgedessen bis auf weiteres Kompositionen von Strauß, Tschaikowsky, Smetana usw. vom Programm abgesetzt worden. Das Queens Hall-Orchester behauptet allerdings, das Aufführungsrecht, von „Salome" abgesehen, von der Londoner Firma Schott erworben zu haben. Die Sache ist aber strittig, und vorläufig bleibt die ganze Sache in der Schwebe. a. r.

LUZERN: Die unter Leitung des städtischen Musikdirektors Peter Faßbaender stehenden Gesangvereine „Liedertafel", „Männerchor" und „Konzertverein" brachten in ihren Winterkonzerten u. a. zur Aufführung: Fritz Volbachs Stimmungsbild für Männerchor und Orchester „Am Siegfriedsbrunnen", des jungen Zürcher Komponisten Gustav Niedermann Kantate für Männerchor und Orchester „Sturm", Hegars „Rudolf von Werdenberg", in Uraufführung Faßbaenders „Alpenfernblick", des Genfers Barblan „Schnitterlied", Hugo Jüngsts „Auf zum Fandango"; ferner Hegars Chorballade „Die beiden Särge", Julius Oertlings „Lenzerwachen", Faßbaenders Strophenchor „Frühling", Richard Wiesners Ode für Männerchor und Orchester „An das Vaterland", Gustav Haugs „Winzerlied"; des weitern drei Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Klavier von Brahms, Max Bruchs Szene für Bariton, Frauenchor und Orchester „Frithjof an seines Vaters Grabhügel". — Eigene Konzerte veranstalteten der polnische Pianist Raoul v. Koczalski und die ungarische Geigerin Stefi

Geyer. — In den vier von Faßbaender geleiteten Abonnementskonzerten wurden von größern Orchesterwerken aufgeführt: Brahms' e-moll Symphonie, Beethovens Vierte und Haydns G-dur op. 13, die symphonische Szene „Phaëton" von Saint-Saëns, „Rhapsodie Javanaise" von Dirk Schäfer, „Valse Triste" von Jean Sibelius und Smetanas „Verkaufte Braut"-Ouvertüre. Als Solisten traten in diesen Konzerten auf: Kammersänger Ludwig Heß, Pianist Emil Frey aus Paris, Konzertsänger Dr. Alfred Haßler und die Violinistin Elsie Playfair aus Paris. — Zu Anfang der Wintersaison veranstaltete der ausgezeichnete Pianist Faßbaender 6 historische Klavierabende und gemeinsam mit dem temperamentvollen Genfer Geiger Robert Pollak zwei Geige-Klavier-Sonatenabende. — Der Luzerner Kursaal, geöffnet vom 21. April bis zum 1. Oktober, erhöht zur Saison 1908 die Besetzung seines Orchesters auf 60 Musiker, Mitglieder des Orchesters des Scala-Theaters in Mailand. Als erster Dirigent ist wiederum Maëstro Fumagalli von der Mailänder Scala engagiert.

A. Schmid

MANCHESTER: Die Hallé-Konzerte brachten an symphonischen Werken unter anderem Schubert: Unvollendete, Tschaikowsky: Pathétique, Beethoven: Siebente und Achte, Schumann: Rheinische, Liszt: Tasso, Strauß: Don Juan und Zarathustra. Als Solisten wirkten mit Irene Scharrer (Saint-Saëns g-moll), Willy Heß (Joachim d-moll), Busoni (Beethoven c-moll), W. Clark (Abschied und Feuerzauber) und das Wunderkind Ernst Lengyel von Bogota (Liszt e-moll). Das weltliche Oratorium „Omar Khayyam" von Bantock, dessen Aufführung der Komponist selbst leitete, wurde mit Beifall aufgenommen. — Aus den Veranstaltungen des Brodsky-Quartetts möchte ich neben Beethoven op. 127 eine vollendete Wiedergabe der e-moll Sonate von Bach (Brodsky und Siloti) hervorheben. — In den Vorführungen Beethovenscher Klaviersonaten an vier Abenden bezeugte Egon Petri sein phänomenales technisches Können. — Aus den Darbietungen der Gentlemens Concerts erwähne ich die Vorträge der Blackpool Glee and Madrigal Society, die mit solchen des Pianisten Gregory alternierten; ferner Dvořáks „Aus der Neuen Welt" unter Bantock und Moszkowskis E-dur Konzert, das Dora Bright unter des Komponisten Leitung spielte. — Henry Fevrier wirkte im zweiten French Concert mit. — Ein Ereignis bedeutet Nikischs erstes Auftreten in Manchester auf seiner Tournee mit dem London Symphony Orchestra (Harrison Concerts). Er dirigierte u. a. Leonore No. 3 und Tschaikowsky's Pathétique und wurde begeistert aufgenommen. Édouard Risler erntete im gleichen Konzert reichen Beifall mit Beethovens G-dur Konzert.

K. U. Seige

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten die D-dur Symphonie von Brahms, Fragmente aus „Romeo und Julia" von Berlioz, eine Symphonie für Orgel und Orchester von Guilmant, der selbst den Orgelpart darin, dazu auch das Bachsche Es-dur Präludium mit Fuge als wirklicher Meister spielte; zum Gedächtnisse an Wagners Todestag wurden ferner das „Parsifal"-Vorspiel, die fünf Wesendonk'schen Gedichte und Beethovens „Neunte" mit Schlußchor aufgeführt. Frau Preuse-Matzenauer brachte die Gesänge zu tiefgehender Wirkung, den Chor stellte erfolgreich der Musikverein, Mitglieder der Bühne vervollständigten das Soloquartett, und H. Kutzschbach führte seine Truppen zum Siege auf der ganzen Linie. — Sehr gute Kammermusik bot das Sevcik-Quartett mit Beethoven und Grieg, auch der neue Direktor der Hochschule für Musik, Karl Zuschneid, der mit vier der besten Bläser des Hoftheaterorchesters je ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente von Mozart und Beethoven vortrefflich spielte. Hofopernsänger Kromer sang dazwischen 14 ausgewählte Lieder aus Schuberts „Winterreise".

K. Eschmann

MOSKAU: Ein genußreicher Abend war das fünfte Konzert der Philharmoniker: Sergei Rachmaninow trat als Dirigent seiner e-moll Symphonie und Solist seines zweiten Klavierkonzerts auf, und Frau Neschdanowa erfreute mit ihrer Gesangskunst. Im vierten war A. Brandukow als Dirigent unbefriedigend; Pablo Casals spendete herrliche Cellovorträge (Konzert von E. Moor und Elegie von Fauré.) Koreschtschenko spielte Tschaikowsky's zweites Klavierkonzert sehr gediegen. — Vorführungen der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. Am 8. Februar hatte eine glanzvolle Jubiläumsfeier der fünfundzwanzigjährigen schöpferischen Tätigkeit von Ippolitow-Iwanow stattgefunden, der nur Werke von sich vorführte. Franz Kayadesus leitete das siebente Konzert, in dem er sehr lärmende Tondichtungen der französischen Schule zur Aufführung brachte. Oskar Nedbal erwies sich als anfeuernder, energischer Orchesterinterpret im neunten Konzert, in dem die erste Symphonie op. 13 von dem jungen Tondichter Wladimir Metzl ihre Uraufführung erlebte. Als Solist spielte an diesem Abend Leopold Godowsky, der noch zwei Klavierabende veranstaltete, die große Zugkraft ausübten. — Die historischen Symphoniekonzerte brachten im fünften Berlioz, Wagner und Liszt, im sechsten Glinka, Borodin, Moussorgsky, Kalinnikow und gewinnen an Bedeutung durch die Tatkraft S. Engels als Vortragskünstlers und infolge der Geschicklichkeit Sachnowsky's und Wassilenko's als Orchesterleiter. — Die Kammermusik blüht auf in unserer Stadt. Die Künstlervereinigung der Herren Goldenweiser, Krein, Ehrlich boten eine zweite Serie von Vorführungen; die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft eine neue Quartettvereinigung von jungen Künstlern: G. Dulow, J. Paulsen, W. Bakaleinikow, D. Siessermann, die schon zu künstlerischem Zusammenspielen gelangt sind. Das Quartett der Philharmoniker führt sein Programm zu Ende. — Sehr erfreulich waren die Sonatenabende (Klavier, Violine) von M. Meitschik und B. Sibor und M. Pauer und L. Auer. — G. Swirsky, Pianist, Schüler von Diémer, gab zwei Klavierabende. — S. Tanejew führte den Klavierpart in seinem neuerstandenen Trio aus, das seine Erstaufführung im Konzert des befähigten Geigers K. Saradschew erfuhr. — Drei Symphonieen erlebten in der kurzen Spanne

Zeit von drei Wochen ihre Erstaufführung in Moskau: die Symphonie in e-moll op. 46 von M. M. Ippolitow-Iwanow, die er in seinem Jubiläumskonzerte selbst leitete; von nationalem Kolorit mit lyrischen Episoden und schimmernden Farben im Scherzo, ein Werk von anmutiger Wirkung. Dann die Symphonie in e-moll op. 27 von Sergei Rachmaninow, ein selten schönes Werk voll Großzügigkeit und außerordentlichem musikalischen Wert. Drittens die Symphonie in cis-moll op. 13 von Wladimir Metzl. Das Werk ist in modernem Stil geschrieben; zwei Hauptthemen ziehen sich durch die drei Sätze, in denen dramatisches Leben waltet. Der junge Tondichter verfügt in reichem Maße über Ausdrucksmittel in der Stimmführung, Harmonik und Orchestration und schafft neue Farben und Klangwirkungen.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Der Pendel schwingt langsam aus, die ewig sich drehende Konzertuhr steht allmählich still. Einer musikalischen Tat ist vor allem aus letzter Zeit zu gedenken: der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den überaus starken Chor des Lehrergesangvereins (vereinigt mit dem Lehrerinnen-Singchor) und die Musikalische Akademie, unter Leitung von Fritz Cortolezis. Herr Cortolezis brachte, unterstützt durch vorzügliche Chor- und Solistenleistungen (Solisten die Damen Bosetti und Preuse-Matzenauer, die Herren Loritz und Bender) eine Aufführung von ganz hervorragender Vollendung zustande, die all den überwältigenden Schönheiten der Partitur vollauf gerecht wurde. — Großen und berechtigten Erfolg ersang sich wieder Ludwig Heß (Tenor), dessen feinsinnige und durchgeistigte Vortragskunst einen Goethe-Schubert-Abend ungemein genußreich gestaltete. Sehr interessant war auch ein Abend von Anton Schlosser, der eine Reihe jüngerer Liederkomponisten zu Wort kommen ließ; unter ihnen ragte am meisten Otto Vrieslander mit originellen und frischen Stücken hervor; nicht ohne ausgesprochene Physiognomie sind die Lieder von H. Kaspar Schmid. — Der letzten Konzerte der Münchener und der Böhmen sei gebührend Erwähnung getan mit dem aufrichtigen Bedauern, daß es eben die letzten waren; die Frankfurter Rebner-Vereinigung präsentierte sich bei ihrem zweiten Kommen weit besser wie das erstemal und exzellierte vor allem in Debussy's eigenartigem g-moll Quartett.

Dr. Eduard Wahl

PHILADELPHIA: Unser durch den Heimgang des unvergeßlichen Fritz Scheel verwaistes Symphonieorchester hat in Carl Pohlig aus Stuttgart einen neuen Dirigenten erhalten. Seine Aufgabe ist natürlich eine andere, als die seines Vorgängers gewesen war. Fritz Scheel mußte hier erst aus einem Nichts ein Orchester schaffen, er mußte erst das hiesige Publikum zur klassischen Musik heranziehen. Es hat fürwahr viele Mühe gekostet. Pohlig trat an ein fertiges Instrument heran, an ein Orchester, das zwar noch manche Mängel aufweist, immerhin jedoch zu den besten in den Vereinigten Staaten gezählt werden muß. Der neue Dirigent hat auch ein Publikum für diese klassischen Konzerte vorgefunden. Bei der Gründung des Orchesters fiel es schwer, zwölf Konzerte einigermaßen zu füllen. Jetzt werden 44 in der Saison veranstaltet, und der große Saal der Academy, unser Opernsaal, der 3000 Menschen faßt, ist immer voll, häufig ausverkauft. Man muß es Pohlig hoch anrechnen, daß es ihm durch seine geschmeidige Haltung und seine weltmännischen Manieren gelungen ist, das Interesse jener Kreise, die den finanziellen Bestand des Orchesters verbürgen, an dieses und an seine Person zu fesseln und anderseits durch musikalisch interessante Vorführungen das Stammpublikum den Konzerten zu erhalten und zu vergrößern. Pohlig ist zweifelsohne ein tüchtiger Dirigent. Er ist allerdings kein „schöner" Dirigent. Er ist viel zu lebhaft, in seinen Hände und Arme, Kopf und Oberkörper in Tätigkeit setzenden Bewegungen. Die Gemessenheit Weingartners besitzt er nicht, die olympische Ruhe Mahlers fehlt ihm. Allein er besitzt ein starkes rhythmisches Gefühl, eine unleugbare Gewalt über das Orchester und verliert nur selten über den Einzelheiten das Ganze aus den Augen Pohlig erwies sich als durchaus gebildeter Musiker, der seine Programme zusammenzustellen versteht und nicht bloß dem Stile seiner Zeit, sondern auch dem vergangener Zeiten gerecht zu werden weiß. Die ursprüngliche Befürchtung, daß er als Lisztschüler hier den Werken Liszts einen ungebührlichen Anteil in den Konzertprogrammen einräumen werde, hat sich glücklicherweise nicht erfüllt. Liszts Musik ist, was immer man auch über sie denken mag, für ein musikalisch noch unentwickeltes Volk eine gefährliche Gabe Man denke nur an die Jungrussen. Immerhin erscheint uns Pohlig als Interpret moderner Musik bedeutender, denn als Interpret der Klassiker, wie auch seine all zu große Vorliebe für das Herausbringen des Gegensätzlichen ihn manchmal auf schlimme Abwege führt. In den bisherigen Konzerten wurden von Symphonieen aufgeführt: die dritte, fünfte und siebente von Beethoven, die in g-moll von Mozart, eine in G-dur von Haydn, die erste und vierte von Schumann, die unvollendete von Schubert, die pathetische von Tschaikowsky, die in D von César Franck, die phantastische von Berlioz, die erste von Brahms und die „neue Welt" von Dvorak. Neu waren hier eine Symphonie von Balakirew, ein blut- und gedankenarmes Werk, der „Don Juan" von Richard Strauß, der ausnehmend gefiel, und Regers Variationen und Fuge über ein heiteres Thema von Hiller. Das letztere Werk vermochte hier nicht durchzudringen. Es ist geistreiche Musik und zeugt von großem Können. Allein die Variationen sind gruppenweise im Stimmungsgehalt zu ähnlich und entfernen sich oft zu weit vom Thema, um einen restlos erfreulichen Eindruck zu hinterlassen. Daß auch die fünfte Symphonie von Bruckner, die Pohlig hier zum ersten Male herausbrachte, äußerst kühl aufgenommen wurde, darf nicht wundernehmen. Wir sind hier eben um gute 20 Jahre hinter Europa zurück. Leider hat sich Pohlig auch veranlaßt gesehen, sein eigenes symphonisches Poem unter dem hochtrabenden Titel „Per aspera ad astra" hier aufzuführen. Es ist ja begreiflich, daß die Herren Dirigenten von Beruf für ihre Kompositionen eine gewisse Vorliebe empfinden.

Geyer. — In den vier von Faßbaender geleiteten Abonnementskonzerten wurden von größern Orchesterwerken aufgeführt: Brahms' e-moll Symphonie, Beethovens Vierte und Haydns G-dur op. 13, die symphonische Szene „Phaëton" von Saint-Saëns, „Rhapsodie Javanaise" von Dirk Schäfer, „Valse Triste" von Jean Sibelius und Smetanas „Verkaufte Braut"-Ouvertüre. Als Solisten traten in diesen Konzerten auf: Kammersänger Ludwig Heß, Pianist Emil Frey aus Paris, Konzertsänger Dr. Alfred Haßler und die Violinistin Elsie Playfair aus Paris. — Zu Anfang der Wintersaison veranstaltete der ausgezeichnete Pianist Faßbaender 6 historische Klavierabende und gemeinsam mit dem temperamentvollen Genfer Geiger Robert Pollak zwei Geige-Klavier-Sonatenabende. — Der Luzerner Kursaal, geöffnet vom 21. April bis zum 1. Oktober, erhöht zur Saison 1908 die Besetzung seines Orchesters auf 60 Musiker, Mitglieder des Orchesters des Scala-Theaters in Mailand. Als erster Dirigent ist wiederum Maëstro Fumagalli von der Mailänder Scala engagiert.

A. Schmid

MANCHESTER: Die Hallé-Konzerte brachten an symphonischen Werken unter anderem Schubert: Unvollendete, Tschaikowsky: Pathétique, Beethoven: Siebente und Achte, Schumann: Rheinische, Liszt: Tasso, Strauß: Don Juan und Zarathustra. Als Solisten wirkten mit Irene Scharrer (Saint-Saëns g-moll), Willy Heß (Joachim d-moll), Busoni (Beethoven c-moll), W. Clark (Abschied und Feuerzauber) und das Wunderkind Ernst Lengyel von Bogota (Liszt e-moll). Das weltliche Oratorium „Omar Khayyam" von Bantock, dessen Aufführung der Komponist selbst leitete, wurde mit Beifall aufgenommen. — Aus den Veranstaltungen des Brodsky-Quartetts möchte ich neben Beethoven op. 127 eine vollendete Wiedergabe der e-moll Sonate von Bach (Brodsky und Siloti) hervorheben. — In den Vorführungen Beethovenscher Klaviersonaten an vier Abenden bezeugte Egon Petri sein phänomenales technisches Können. — Aus den Darbietungen der Gentlemens Concerts erwähne ich die Vorträge der Blackpool Glee and Madrigal Society, die mit solchen des Pianisten Gregory alternierten; ferner Dvořáks „Aus der Neuen Welt" unter Bantock und Moszkowskis E-dur Konzert, das Dora Bright unter des Komponisten Leitung spielte. — Henry Fevrier wirkte im zweiten French Concert mit. — Ein Ereignis bedeutet Nikischs erstes Auftreten in Manchester auf seiner Tournee mit dem London Symphony Orchestra (Harrison Concerts). Er dirigierte u. a. Leonore No. 3 und Tschaikowsky's Pathétique und wurde begeistert aufgenommen. Édouard Risler erntete im gleichen Konzert reichen Beifall mit Beethovens G-dur Konzert.

K. U. Seige

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten die D-dur Symphonie von Brahms, Fragmente aus „Romeo und Julia" von Berlioz, eine Symphonie für Orgel und Orchester von Guilmant, der selbst den Orgelpart darin, dazu auch das Bachsche Es-dur Präludium mit Fuge als wirklicher Meister spielte; zum Gedächtnisse an Wagners Todestag wurden ferner das „Parsifal"-Vorspiel, die fünf Wesendonk'schen Gedichte und Beethovens „Neunte" mit Schlußchor aufgeführt. Frau Preuse-Matzenauer brachte die Gesänge zu tiefgehender Wirkung, den Chor stellte erfolgreich der Musikverein, Mitglieder der Bühne vervollständigten das Soloquartett, und H. Kutzschbach führte seine Truppen zum Siege auf der ganzen Linie. — Sehr gute Kammermusik bot das Sevcik-Quartett mit Beethoven und Grieg, auch der neue Direktor der Hochschule für Musik, Karl Zuschneid, der mit vier der besten Bläser des Hoftheaterorchesters je ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente von Mozart und Beethoven vortrefflich spielte. Hofopernsänger Kromer sang dazwischen 14 ausgewählte Lieder aus Schuberts „Winterreise".

K. Eschmann

MOSKAU: Ein genußreicher Abend war das fünfte Konzert der Philharmoniker: Sergei Rachmaninow trat als Dirigent seiner e-moll Symphonie und Solist seines zweiten Klavierkonzerts auf, und Frau Neschdanowa erfreute mit ihrer Gesangskunst. Im vierten war A. Brandukow als Dirigent unbefriedigend; Pablo Casals spendete herrliche Cellovorträge (Konzert von E. Moor und Elegie von Fauré.) Koreschtschenko spielte Tschaikowsky's zweites Klavierkonzert sehr gediegen. — Vorführungen der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. Am 8. Februar hatte eine glanzvolle Jubiläumsfeier der fünfundzwanzigjährigen schöpferischen Tätigkeit von Ippolitow-Iwanow stattgefunden, der nur Werke von sich vorführte. Franz Kayadesus leitete das siebente Konzert, in dem er sehr lärmende Tondichtungen der französischen Schule zur Aufführung brachte. Oskar Nedbal erwies sich als anfeuernder, energischer Orchesterinterpret im neunten Konzert, in dem die erste Symphonie op. 13 von dem jungen Tondichter Wladimir Metzl ihre Uraufführung erlebte. Als Solist spielte an diesem Abend Leopold Godowsky, der noch zwei Klavierabende veranstaltete, die große Zugkraft ausübten. — Die historischen Symphoniekonzerte brachten im fünften Berlioz, Wagner und Liszt, im sechsten Glinka, Borodin, Moussorgsky, Kalinnikow und gewinnen an Bedeutung durch die Tatkraft S. Engels als Vortragskünstlers und infolge der Geschicklichkeit Sachnowsky's und Wassilenko's als Orchesterleiter. — Die Kammermusik blüht auf in unserer Stadt. Die Künstlervereinigung der Herren Goldenweiser, Krein, Ehrlich boten eine zweite Serie von Vorführungen; die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft eine neue Quartettvereinigung von jungen Künstlern: G. Dulow, J. Paulsen, W. Bakaleinikow, D. Siessermann, die schon zu künstlerischem Zusammenspielen gelangt sind. Das Quartett der Philharmoniker führt sein Programm zu Ende. — Sehr erfreulich waren die Sonatenabende (Klavier, Violine) von M. Meitschik und B. Sibor und M. Pauer und L. Auer. — G. Swirsky, Pianist, Schüler von Diémer, gab zwei Klavierabende. — S. Taneiew führte den Klavierpart in seinem neuerstandenen Trio aus, das seine Erstaufführung im Konzert des befähigten Geigers K. Saradschew erfuhr. — Drei Symphonieen erlebten in der kurzen Spanne

Zeit von drei Wochen ihre Erstaufführung in Moskau: die Symphonie in e-moll op. 46 von M. M. Ippolitow-Iwanow, die er in seinem Jubiläumskonzerte selbst leitete; von nationalem Kolorit mit lyrischen Episoden und schimmernden Farben im Scherzo, ein Werk von anmutiger Wirkung. Dann die Symphonie in e-moll op. 27 von Sergei Rachmaninow, ein selten schönes Werk voll Großzügigkeit und außerordentlichem musikalischen Wert. Drittens die Symphonie in cis-moll op. 13 von Wladimir Metzl. Das Werk ist in modernem Stil geschrieben; zwei Hauptthemen ziehen sich durch die drei Sätze, in denen dramatisches Leben waltet. Der junge Tondichter verfügt in reichem Maße über Ausdrucksmittel in der Stimmführung, Harmonik und Orchestration und schafft neue Farben und Klangwirkungen.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Der Pendel schwingt langsam aus, die ewig sich drehende Konzertuhr steht allmählich still. Einer musikalischen Tat ist vor allem aus letzter Zeit zu gedenken: der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den überaus starken Chor des Lehrergesangvereins (vereinigt mit dem Lehrerinnen-Singchor) und die Musikalische Akademie, unter Leitung von Fritz Cortolezis. Herr Cortolezis brachte, unterstützt durch vorzügliche Chor- und Solistenleistungen (Solisten die Damen Bosetti und Preuse-Matzenauer, die Herren Loritz und Bender) eine Aufführung von ganz hervorragender Vollendung zustande, die all den überwältigenden Schönheiten der Partitur vollauf gerecht wurde. — Großen und berechtigten Erfolg ersang sich wieder Ludwig Heß (Tenor), dessen feinsinnige und durchgeistigte Vortragskunst einen Goethe-Schubert-Abend ungemein genußreich gestaltete. Sehr interessant war auch ein Abend von Anton Schlosser, der eine Reihe jüngerer Liederkomponisten zu Wort kommen ließ; unter ihnen ragte am meisten Otto Vrieslander mit originellen und frischen Stücken hervor; nicht ohne ausgesprochene Physiognomie sind die Lieder von H. Kaspar Schmid. — Der letzten Konzerte der Münchener und der Böhmen sei gebührend Erwähnung getan mit dem aufrichtigen Bedauern, daß es eben die letzten waren; die Frankfurter Rebner-Vereinigung präsentierte sich bei ihrem zweiten Kommen weit besser wie das erstemal und exzellierte vor allem in Debussy's eigenartigem g-moll Quartett.

Dr. Eduard Wahl

PHILADELPHIA: Unser durch den Heimgang des unvergeßlichen Fritz Scheel verwaistes Symphonieorchester hat in Carl Pohlig aus Stuttgart einen neuen Dirigenten erhalten. Seine Aufgabe ist natürlich eine andere, als die seines Vorgängers gewesen war. Fritz Scheel mußte hier erst aus einem Nichts ein Orchester schaffen, er mußte erst das hiesige Publikum zur klassischen Musik heranziehen. Es hat fürwahr viele Mühe gekostet. Pohlig trat an ein fertiges Instrument heran, an ein Orchester, das zwar noch manche Mängel aufweist, immerhin jedoch zu den besten in den Vereinigten Staaten gezählt werden muß. Der neue Dirigent hat auch ein Publikum für diese klassischen Konzerte vorgefunden. Bei der Gründung des Orchesters fiel es schwer, zwölf Konzerte einigermaßen zu füllen. Jetzt werden 44 in der Saison veranstaltet, und der große Saal der Academy, unser Opernsaal, der 3000 Menschen faßt, ist immer voll, häufig ausverkauft. Man muß es Pohlig hoch anrechnen, daß es ihm durch seine geschmeidige Haltung und seine weltmännischen Manieren gelungen ist, das Interesse jener Kreise, die den finanziellen Bestand des Orchesters verbürgen, an dieses und an seine Person zu fesseln und anderseits durch musikalisch interessante Vorführungen das Stammpublikum den Konzerten zu erhalten und zu vergrößern. Pohlig ist zweifelsohne ein tüchtiger Dirigent. Er ist allerdings kein „schöner" Dirigent. Er ist viel zu lebhaft, in seinen Hände und Arme, Kopf und Oberkörper in Tätigkeit setzenden Bewegungen. Die Gemessenheit Weingartners besitzt er nicht, die olympische Ruhe Mahlers fehlt ihm. Allein er besitzt ein starkes rhythmisches Gefühl, eine unleugbare Gewalt über das Orchester und verliert nur selten über den Einzelheiten das Ganze aus den Augen Pohlig erwies sich als durchaus gebildeter Musiker, der seine Programme zusammenzustellen versteht und nicht bloß dem Stile seiner Zeit, sondern auch dem vergangener Zeiten gerecht zu werden weiß. Die ursprüngliche Befürchtung, daß er als Lisztschüler hier den Werken Liszts einen ungebührlichen Anteil in den Konzertprogrammen einräumen werde, hat sich glücklicherweise nicht erfüllt. Liszts Musik ist, was immer man auch über sie denken mag, für ein musikalisch noch unentwickeltes Volk eine gefährliche Gabe Man denke nur an die Jungrussen. Immerhin erscheint uns Pohlig als Interpret moderner Musik bedeutender, denn als Interpret der Klassiker, wie auch seine all zu große Vorliebe für das Herausbringen des Gegensätzlichen ihn manchmal auf schlimme Abwege führt. In den bisherigen Konzerten wurden von Symphonieen aufgeführt: die dritte, fünfte und siebente von Beethoven, die in g-moll von Mozart, eine in G-dur von Haydn, die erste und vierte von Schumann, die unvollendete von Schubert, die pathetische von Tschaikowsky, die in D von César Franck, die phantastische von Berlioz, die erste von Brahms und die „neue Welt" von Dvorak. Neu waren hier eine Symphonie von Balakirew, ein blut- und gedankenarmes Werk, der „Don Juan" von Richard Strauß, der ausnehmend gefiel, und Regers Variationen und Fuge über ein heiteres Thema von Hiller. Das letztere Werk vermochte hier nicht durchzudringen. Es ist geistreiche Musik und zeugt von großem Können. Allein die Variationen sind gruppenweise im Stimmungsgehalt zu ähnlich und entfernen sich oft zu weit vom Thema, um einen restlos erfreulichen Eindruck zu hinterlassen. Daß auch die fünfte Symphonie von Bruckner, die Pohlig hier zum ersten Male herausbrachte, äußerst kühl aufgenommen wurde, darf nicht wundernehmen. Wir sind hier eben um gute 20 Jahre hinter Europa zurück. Leider hat sich Pohlig auch veranlaßt gesehen, sein eigenes symphonisches Poem unter dem hochtrabenden Titel „Per aspera ad astra" hier aufzuführen. Es ist ja begreiflich, daß die Herren Dirigenten von Beruf für ihre Kompositionen eine gewisse Vorliebe empfinden.

Glaubte doch sogar Felix Weingartner uns in dem einzigen Konzerte, das er hier dirigierte, seine zweite Symphonie vorführen zu müssen. Allein wie ärmlich auch dieses Werk ist, es steht turmhoch über dem Poem Pohligs, das an Erfindung und Durchführung jeder ernsten Kritik spottet. Trotzdem fand es hier, wie in Baltimore und Washington, wohin es Pohlig mitnahm, Beifall. Pohlig weiß eben dem amerikanischen Publikum gewaltig zu imponieren. Die Reclame, die mit ihm hier noch vor seiner Ankunft gemacht wurde, war selbst für amerikanische Verhältnisse stupend. Die ersten fünf Konzerte dirigierte er ohne Partitur, womit er hier natürlich furchtbare Sensation erregte. Kunststücke versteht der Amerikaner immer mehr zu schätzen, als Kunst. In der Ausstellung der hiesigen Academy war sein überlebensgroßes Porträt zu bewundern, ein Werk eines amerikanischen Malers. Kurz, Pohlig ist jetzt in der Gesellschaft persona grata. Es liegt jetzt nur an ihm, zu beweisen, daß er nicht nur mit dem Orchester, sondern auch aus dem Orchester etwas machen kann. Mit den Solisten hatte das Orchester in dieser Saison nicht viel Glück. Mit Ausnahme von Fritz Kreisler, der das Brahmskonzert musterhaft spielte, und Frau Gadski, die als Konzertsängerin kein rechtes Repertoire hat, gab es lauter Klavierspieler, von denen noch Josef Hofmann am besten abschnitt. Katharine Goodson führte sich hier mit einem jammervollen Klavierkonzert ihres Gatten, des englischen Komponisten Arthur Hinton, sehr ungünstig ein. Ethel Altemus spielt noch schülerhaft, Mark Hambourg wird immer manierierter, und Wladimir de Pachmann anzuhören, ist auch ein mäßiger Genuß. Die heimischen Klavierbearbeiter sind geradezu fürchterlich. — Das Bostoner Orchester veranstaltete hier, wie immer, eine Anzahl von Konzerten unter Leitung von Carl Muck und brachte als Neuheiten außer den bereits erwähnten Variationen von Reger noch die E-dur-Symphonie von Hermann Bischoff, die leider infolge ihrer Länge nicht die Aufnahme fand, die sie wohl verdient hätte. Über unsere Solistenkonzerte und die Vorführungen unserer Chorvereine schreibe ich das nächste Mal.

Dr. Martin Darkow

PRAG: Paul Ottenheimer brachte im Philharmonischen Konzert — mit Kiefer als Solisten am Cellopult — Strauß' „Don Quixote" als verspätete Novität. Schade! Strauß muß, wie alle Sensationen, frisch genossen werden. — In Dr. Zemanek's populären Konzerten (Tschechische Philharmonie) sind Regers Hiller-Variationen ein Zugstück geworden, das schon mehrere Wiederholungen erlebte. Hier erfuhr auch Bruckners Sechste ihre Prager Erstaufführung. — Der Musikerverband gab sein Monstrekonzert mit 200 Pulten und brachte als Novität die Humoreske von Strauß. Herr Pick-Mangiagalli aus Mailand spielte sie. Er hat eine gute Technik, aber keine Individualität. — Das Konservatoriumsorchester schwang sich zu César Franck's d-moll Symphonie auf. Am Kapellmeisterpult wurde Direktor Kaan von seinen Schülern dirigiert. — Nedbal führte das Wiener Tonkünstler-Orchester mit Mahlers erster Symphonie zum Siege. Der Mut, jetzt den als Exdirektor unzeitgemäß gewordenen Mahler zu spielen, verdient unbedingte Anerkennung. — Ansorge als Dichter am Klavier hat wieder sein treues Publikum versammelt und erhoben. — Im Dürerbund sang Senius Brahms und Wolf, daß man den Gegensatz der beiden Liedmeister vergessen konnte. — Der junge Rudolf Weinmann erwies sich in zwei Sonaten von Mozart und Tartini als ein vielversprechender, echt musikalischer Geiger. Rarität!

Dr. Richard Batka

ST. PETERSBURG: Hans Hermann Wetzler stellt jedenfalls, was den Konzertsaal anbetrifft, in der Kunst des Dirigierens seinen Mann. Was wir unter seiner Leitung im siebenten Schroeder-Konzert zu hören bekamen: Mozarts Es-dur Symphonie, Liszts „Mazeppa" und Strauß' Liebesszene aus der „Feuersnot", sicherten ihm einen glänzenden und einhelligen Erfolg. Leopold Godowsky spielte hervorragend schön Beethovens viertes Klavierkonzert und die geistreichen „Symphonischen Variationen" von C. Franck. Borodin's zweite Symphonie, Teile aus Berlioz' „Faust"-Musik und Wagners „Faust-Ouvertüre" bildeten das orchestrale Fundament des achten Schroeder-Konzerts, in dem Oskar Fried und der Geiger Joan Manéa enthusiastisch gefeiert wurden. Mit diesem Konzert ist der Zyklus der Schroeder-Konzerte geschlossen worden. Auch in dieser Saison ließ uns die berühmte Klavierfirma die Bekanntschaft mehrerer Dirigenten und Solisten machen, die bisher nicht nach Petersburg gedrungen waren. — Aus dem siebenten Siloti-Konzert hob sich als beste orchestrale Leistung die zu Anfang gespielte „Antar"-Symphonie von Rimsky-Korsakow ab. Neben Francks „Le chasseur maudit" und der Ouvertüre zur Oper „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius (instrumentiert von Liszt) bot das Programm noch Cellovorträge von Pablo Casals. Das letzte Siloti-Konzert hatte Rachmaninow zum Mitwirkenden, dessen zweite Symphonie in e-moll op. 27 in ihrer wirksamen Fassung sehr interessierte und lebhaften Beifall erweckte. Als Solist erntete Alexander Siloti mit dem Griegschen a-moll Konzert reiche Auszeichnungen. — Das zweite Symphoniekonzert des Hofopernorchesters wurde von Gustav Kogel aus Frankfurt a. M. geleitet. Es verlief, was die Ausführung der sechsten Symphonie Tschaikowsky's anbetrifft, gerade nicht besonders anregend für die Hörer. Stürmische Anerkennung errang an demselben Abend der ausgezeichnete Tenorist der Moskauer Kaiserlichen Oper D. Smirnow. — Unter den vielen Solistenkonzerten hoben sich als genußreich ab: ein Klavierabend Josef Slivinski's, gemeinschaftliche Konzerte Leopold Auers und Max Pauers, von Huberman und Richard Singer, ein Konzert des phänomenalen Sängers Sireta, Klavierabende von Sandra Droucker, Wanda Landowska, Georg Swirski, die Kammermusikabende des Petersburger-Streichquartetts und A. Siloti's, die Novitätenabende des Hoforchesters unter Wahrlichs Leitung, die Symphoniekonzerte des Grafen Scheremetjew u. v. a.

Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Hermann Monich-Schwerin offenbarte in einem eigenen Klavierabend wiederum einen hohen Grad künstlerischer Ent-

wickelung. Eine erstaunliche Seite seiner Virtuosität bildet der materielle Kraftaufwand, den er zu entwickeln vermag; aber das Ungestüm wird sich klären und dann etwas mehr Raum schaffen für Herzenswärme. — Das fünfte Konzert der Hofkapelle brachte Wagners „Faust"-Ouvertüre unter Hofkapellmeister Kaehlers Leitung. Der Einfluß Wagners zeigte sich alsdann bei Anton Bruckners Siebenter Symphonie „in breitesten Spuren". Es fehlte der Qualität der Ausführung nicht an Kraft und Energie und an jener Feinheit der Nuancierung, wie sie durch ein detailliertes Studium gewonnen werden. Jedenfalls litt nicht durch ihre Nachbarschaft Beethovens Es-dur Klavierkonzert, das August Schmid-Lindner aus München mit echter Bravour und Ausdauer vortrug. Überschauende Ruhe und Klarheit, verbunden mit einem geläuterten Kunstgeschmack und mit Empfindung, verhalfen seinem Spiel zu außerordentlichem Erfolg.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Das dritte Symphoniekonzert im Königlichen Theater (Dirigent Armas Järnefelt) bot zur Abwechslung auch einmal ein altbekanntes deutsches Programm: Haydn, Mozart, Schubert, Weber. — Das Orchester Aulin's spielte uns Bruckners Symphonie E-dur vor; Solist war an diesem Abend Henri Marteau im Beethovenkonzert. Einige Tage später sind wir auch mit dem Komponisten Marteau bekannt geworden, der in einem Klarinettenquintett und einem Gesangszyklus (von Eva Leßmann interpretiert) durch technisches Können und aristokratisches Feingefühl weit mehr imponierte als durch melodische Erfindung. — Die Aulinsche Quartettgenossenschaft gab einen Brahms- und einen Schumann-Abend; die Brüsseler veranstalteten drei Beethovenkonzerte. — Die zwei hiesigen Chorvereinigungen brachten zwei größere Werke zur Aufführung: „Faust" von Berlioz (die Philharmonie unter Leitung Järnefelt's) und die „Missa solemnis" in D von Cherubini (Franz Neruda und Musikföreningen). — Außer Marteau gastierten die Violinisten Schkolnick und die kleine Vivien Chartres, die Pianisten Dohnányi und Stenhammar.

Ansgar Roth

STRASSBURG: Das vierte Abonnementskonzert war ausschließlich Liszt geweiht, der aber mit „Hamlet", den „Idealen" und einigen abgequälten Liedern einen ganzen Abend über nicht zu fesseln vermochte. Das Beste daran war Dohnanyis Vortrag des Es-dur Konzerts. Das fünfte, ebenfalls unter Gorter (in Vertretung), bot nebst Berlioz' steifer „Cellini"-Ouvertüre und der etwas hart angefaßten „Jupitersymphonie" den Genuß des Brahmsschen B-dur Konzerts von Lamond's kraftvoller Hand. Im sechsten trug Petschnikoff, weich und rhythmisch recht locker, Tschaikowsky's mit Ausnahme des Finales recht gehaltvolles Violinkonzert vor, dazu einige pikante Orientszenen von H. Zilcher, und R. Heger, der jüngste unserer Kapellmeister, dirigierte seine Programmsymphonie „Hero und Leander", geschickt gemacht, nach Straußschem Muster mit Riesenorchester, doch physiognomielos, wie fast alle Programmusik. Im siebenten schwang Pfitzner wiederum den Stab zu einer glänzenden Aufführung von Brahms' Zweiter und einigen merkwürdigen Tonmalereien von Sibelius — musikalisches Sauriertum. Als Solist stellte sich Senius vor, der nur zu sehr mit einem tonlosen Piano kokettiert, das er gar nicht nötig hat. — Im übrigen hörte man Burmesters klassisches Geigenspiel (von Schmidt-Badekow begleitet), im Tonkünstlerverein das gediegene Dresdener (Petri-) Quartett mit Cherubini und Brahms, in der Kammermusik einen gefälligen Napravnik, neben H. Wolfs „Italienischer Serenade" und Beethovens cis-moll, einen Kammerabend unserer trefflichen Solobläser mit Pfitzner — Beethoven-Quintett und ein melodisches dito von Verhey (einem Holländer) —, sodann Neitzel als Conferencier, über den „Humor in der Musik" recht wenig erschöpfend plaudernd. Der Konservatoriumschor bewies seinen gegenwärtigen Stand durch Händels „Alexanderfest". Frau Rückbeil-Hiller vermag auch nur noch mit den beaux restes ihrer einstigen Höhe aufzuwarten. Frl. Schönholtz von hier ist eine vielversprechende Altistin, nur noch ohne Gefühl, Herr Gastone ein stimmkräftiger Bassist, des Schleifsteins noch bedürftig. Frau Mahlendorff und H. Corvinus bewiesen wieder einmal, daß Opern- und Konzertgesang zweierlei sind. — Der Orchesterverein gab eine Haydn-Symphonie zum besten, der Männergesangverein, der unter Frodl ausgezeichnete Fortschritte macht, führte Zöllners nicht übel geratenen „Kolumbus" auf. Dabei legte sich Frau Lauer-Kottlar mit ihrer Prachtstimme umsonst für zwei Mißgeburten von Orchesterliedern Weingartners ins Zeug. — Ende gut, alles gut: Brahms' „Deutsches Requiem" fand unter Münch eine großzügige Wiedergabe, mit Haas als ausdrucksvollem Bariton, Frau Klupp-Fischer (ebenfalls Karlsruhe) als nicht hinlänglich weichem Sopran, und Fried erfreute im vierten Volkskonzert mit ein paar echten Musikern, Mendelssohn und Weber, unter solistischer Mitwirkung von Frau Altmann-Kuntz.

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Aufs neunte Abonnementskonzert lenkte Obrist die allgemeine Aufmerksamkeit durch die Erstaufführung der Hiller-Variationen op. 100 von Reger. Wie anders klingt jetzt sein Orchester als ehedem! Regers mehr bewegliche als erfinderische Einbildungskraft erreicht in der geistreichen Verarbeitung gegebenen Gutes offenbar ihr Höchstes. Unter der Voraussetzung, daß man Reger nicht gleich zu einem Großmeister hinaufschraube, ist uns seine Musik jederzeit willkommen, zumal wenn sie so ins Klare und Reife strebt wie in diesem anmutigen Werk. Die Wiedergabe war eine glänzende Leistung unserer Hofkapelle. Auf Reger ließ Obrist Mozarts „Jupitersymphonie" folgen, womit er sich in würdigster Weise für die Symphonie-Abende verabschiedete. — Rückbeil in Kannstatt brachte zu Wagners Gedächtnis die vier Jugendouvertüren heraus, die Mottl veröffentlicht hat; mag man vieles gegen sie sagen: musikalisches Feuer und hinreißenden Schwung hat Wagner schon in der Jugend gehabt. — Im vierten Kammermusik-Abend spielte Waghalters Vereinigung u. a. das C-dur Quintett von Schubert. — Der Verein für klassische Kirchenmusik unter S. de Lange führte kleinere Stücke auf; zuletzt Arnold Mendelssohns

neue Abendkantate, die mich nach dem, was ich auf den Komponisten halte, arg enttäuscht hat. — Im Orchesterverein spielte der Pianist Benzinger das 24. Klavierkonzert Mozarts; außerdem wählte Rückbeil einige Nummern aus Beethovens Festspiel „Die Ruinen von Athen". — Es besuchten uns die Solisten: Lamond, Frau Mysz-Gmeiner; die Schwestern Adamian gaben einen Klavierabend an zwei Instrumenten und spielten u. a. das C-dur Konzert von Bach und Variationen op. 61 von W. Berger. Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Eugène Ysaye, ein Konzert dirigiert durch Richard Strauß („Don Juan", „Tod und Verklärung", Liebesszene aus „Feuersnot") und Willy Burmester waren die Glanzpunkte der letzten Wochen in der Philharmonie. Einen außergewöhnlichen Eindruck hinterließ der kleine Pepito Ariola als ein Wunderkind hors concours. Von Neuheiten hörten wir eine symphonische Dichtung: „Salome" von Hadley (unter persönlicher Leitung des Komponisten), ein äußerlich wohlklingendes, aber nicht sehr tiefes Orchesterstück und Paul Ertels: „Nächtliche Heerschau" (mit der zu schülerhaft gemachten Fuge über die Marseillaise). — Auch der „berühmte" Maestro Toselli ist vor dem Publikum erschienen, trotz der öffentlichen Streitigkeiten (ein Brief in den römischen Zeitungen) mit dem hiesigen Impresario Rajchman, der die Bedingung gestellt hatte, daß Herr Toselli in jedem Falle mit seiner Frau nach Warschau komme.

H. v. Opieński

WIEN: Sven Scholander, der Volkslieder und Balladen aller Art zur Laute singt, ist ein Künstler von höchster bildhafter Kraft. Er weiß mit den kleinsten Mitteln, durch leise mimische Andeutung, durch eine unmerkliche Bewegung seines Instruments, durch Tonfall und Geste jedes Lied mit unglaublicher Greifbarkeit hinzustellen. Könige und Bettler, schöne Marquisen und Heilige, Köhler und Müller ziehen vorüber, — mit ein paar ganz einfachen Strichen von fabelhaft „sitzender" Charakteristik gezeichnet. Ihm ist ein außerordentliches Miterleben seiner Gesänge eigen, dazu eine unbändige Vitalität, die jede seiner Äußerungen mit strotzender Daseinsfülle beladet. Er wirkt dadurch erfrischend wie ein Naturereignis, und neben ihm scheinen all die Sänger des Kunstliedes blaß und abstrakt. Wobei nicht zu verhehlen ist, daß seine Kunst gewiß nur als Intermezzo solche Wirkung hat, und sich bei oftmaliger Wiederholung abschwächen müßte. — Drei Liederabende beliebter Opernsänger: Elsa Bland hat sich in einem leider wenig gelungenen Konzert, in dem die Pracht und der Glanz ihrer Stimme ebenso zu Bewußtsein kamen wie die unkultivierte Derbheit und innere Fühllosigkeit ihres lyrischen Vortrags, von einem nicht sehr teilnehmenden Publikum verabschiedet. Leo Slezak hat mit seinem bezwingenden, in lauterstem Wohlklang überströmenden Organ und durch sein nur manchmal zu reichlich unmännlich berührendes, aber herzlich und warm hingebendes Wesen wieder unendlichen Jubel erweckt, und Frau Cahier hat sich sowohl in der Meisterung ihrer tieftonigen, umfangreichen und metallischen Stimme als durch die ungemeine Vornehmheit lyrischer Gestaltung in die erste Reihe lebender Liedersängerinnen gestellt. Frau Drill-Orridge, eine unserer erlesensten und ernstesten Künstlerinnen und der leider bloß auf Tenorwirkungen ausgehende Adolf Lußmann haben sich zum Vortrag einer Liederreihe von Franz Schreker vereinigt: durchaus hübsch empfundene, im einzelnen fesselnde, wenn auch niemals die traumhaft sichere Intuition des Genies verratende Gesänge eines wirklichen Musikers. — Mit einer hinreißenden Aufführung von Mahlers erster Symphonie hat Nedbal den diesjährigen Zyklus der Aufführungen des Wiener Tonkünstler-Orchesters beschlossen: eine Interpretation, die des Tondichters Absichten mit feuriger Liebe restlos ausschöpfte und die dem vielumstrittenen Werk zum erstenmal volles Verstehen und einmütigen Enthusiasmus brachte. — Moritz Rosenthal hat, mit dem eben genannten Orchester und mit dem in diesem Jahre auf ganz besonderer Höhe stehenden Konzertverein drei Klavierkonzerte gespielt: Tschaikowsky, Chopin (e-moll) und Schumann. In allen dreien faszinierend, musiksprühend in jedem Takt, und durch eine zu voller Künstlerschaft umgesetzte Bravour in Taumel versetzend. Am höchsten mit Tschaikowsky: eine reproduktive Leistung unvergeßlicher Art, von blitzendem Geist, subtilster Anschlagskunst und überwältigendem Schwung. — Hermann Bischoffs e-moll Symphonie, von Richard Strauß mit den Philharmonikern prachtvoll gespielt, hat in den ersten zwei Sätzen sehr interessiert, und Wolf-Ferrari's „Vita nuova", von der Wiener Singakademie zur Feier ihres 50jährigen Bestehens unter ihrem neuen tüchtigen Leiter Richard Wickenhäuser aufgeführt, hat durch ihre edle Stimmung und die Klangreize des mit obligatem Klavier, sieben Pauken, Orgel und gestimmten Stahlstäben ergänzten Orchesters, dem wirklich eigenartige und überraschende Mischungen abgewonnen werden — einen nicht sehr tiefgehenden, aber herzlichen Anteil erweckt. Schließlich sind zu erwähnen: die stimmbegabte und vortrefflich geschulte Koloratursängerin Jenny Fischer, das herb-trotzige Talent der energisch ringenden Geigerin Hilde Stromenger, und — des Kontrastes halber — die unfreiwillig Heiterkeit erweckende Pianistin Cäcilie Schwarz, die zu jenen gehört, von denen Beethoven einmal sagte: „Sie werden noch sehr viel spielen müssen, um einsehen zu lernen, daß Sie nichts können". Nur daß diese Einsicht leider nie kommen dürfte.

Richard Specht

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

JOHANN SEBASTIAN BACH
gemalt von Johann Jakob Ihle
Original im Bachmuseum zu Eisenach

JOHANN SEBASTIAN BACH
Aquarellierte Bleistiftzeichnung unbekannten Autors im Besitz des Herrn E. Bormann in Leipzig

JOHANN SEBASTIAN BACH
gemalt von E. G. Haußmann
Original in der Musikbibliothek Peters in Leipzig

VII. 16

JOHANN SEBASTIAN BACH
gemalt von E. G. Haußmann
Original in der Thomasschule zu Leipzig

JOHANN SEBASTIAN BACH
Maler unbekannt
Original im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Volbach in Tübingen

VII. 16

JOHANN SEBASTIAN BACH
moderne Darstellung von Rumpf

JOHANN SEBASTIAN BACH
Maske unbekannten Ursprungs
in der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach

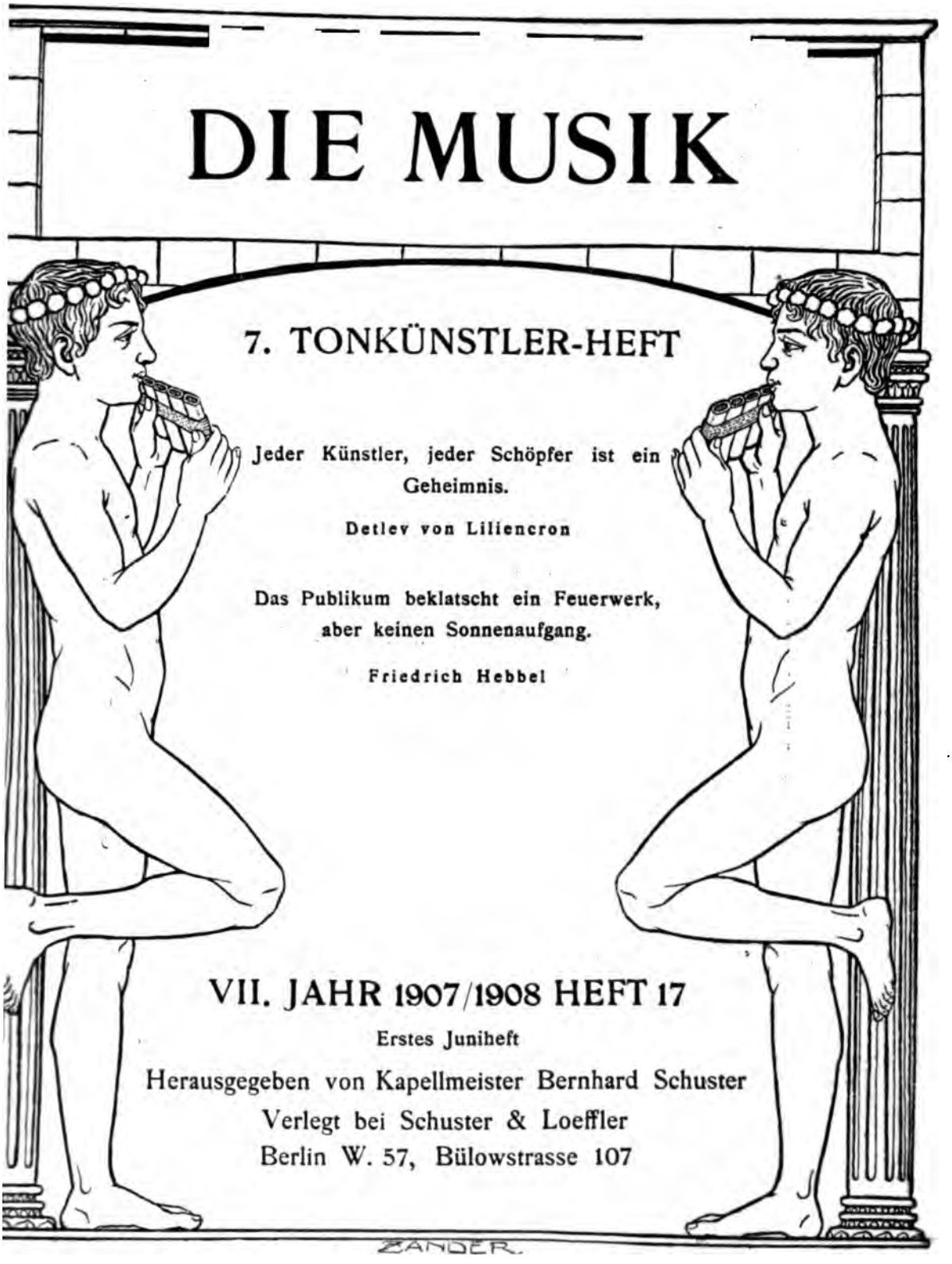
JOHANN SEBASTIAN BACH
Maske unbekannten Ursprungs
in der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach

VII. 16

DAS LEIPZIGER BACH-DENKMAL
von Karl Seffner
Erster Entwurf vom Jahre 1896

DAS LEIPZIGER BACH-DENKMAL
von Karl Seffner

DIE MUSIK



7. TONKÜNSTLER-HEFT

Jeder Künstler, jeder Schöpfer ist ein Geheimnis.

Detlev von Liliencron

Das Publikum beklatscht ein Feuerwerk, aber keinen Sonnenaufgang.

Friedrich Hebbel

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER

INHALT

Rudolf Louis
München

An der Isar

Paul Marsop: Vom Münchner Kunstgeist
Paul Ehlers: Glossen zur Münchner Oper
Eduard Wahl: Vom Münchner Konzertleben

Zum 44. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München

Anmerkungen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

MÜNCHEN

von Rudolf Louis-München

Wenn man von München als Kunststadt redet, so denkt man gewöhnlich an die hohe Bedeutung, die der bayerischen Hauptstadt durch das weitschauende Mäzenatentum Ludwigs I. für die Pflege der bildenden Kunst gewonnen wurde. Man versteht Kunst in jenem engeren Sinne, der bis vor kurzer Zeit im allgemeinen deutschen Sprachgebrauch noch vorherrschte und der mit der Bezeichnung „Kunst" immer nur die drei Raumkünste: Architektur, Plastik und Malerei meinte. Was der erste Ludwig für diese Künste getan, hat München den Ruhm einer besonderen Kunststadt verschafft, einen Ruhm, über dessen Wahrung und Mehrung man gewiß sehr verschiedener Meinung sein kann, der aber viele Jahrzehnte hindurch als etwas Unanzweifelbares überall anerkannt wurde, bis in jüngster Vergangenheit die mehr oder minder schadenfrohen Klagen über den „Niedergang" Münchens als Kunststadt immer häufiger gehört und auch geglaubt wurden.

Wie hoch oder niedrig man den gegenwärtigen Stand der Münchner Kunst nun einschätzen möge, eins bleibt unbestreitbar: München ist eine Stadt der bildenden Künstler, vor allem der Maler, und zwar ist sie es schon deshalb, weil die Vertreter dieser Künste — von der Qualität einmal ganz abgesehen — rein numerisch hier einen so starken Prozentsatz der Gesamtbevölkerung ausmachen, daß sie auf den Charakter der ganzen Stadt notwendigerweise einen wesentlichen Einfluß ausüben müssen. Würden die Maler fehlen, so wäre München ganz gewiß nicht mehr das, was es ist, und die Münchner Kunst, gut oder schlecht, wie sie nun einmal ist, kann nicht aus der Stadt weggedacht werden, ohne daß sich deren Gesamtbild in allem und jedem durchaus veränderte.

Die Nachfolger Ludwigs I., die Könige Maximilian II. und Ludwig II., traten insofern in die Fußstapfen ihres Vorgängers, als auch sie sich in hohem Maße als Gönner und Förderer künstlerischer Bestrebungen erwiesen. Indem sie dabei aber einerseits der Richtung der Zeit, anderseits ihren besonderen Liebhabereien folgten, traf es sich, daß ihr Wirken das des ersten Ludwig in der Weise ergänzte, daß das Mäzenatentum seines Sohnes vorzugsweise der Literatur, das seines Enkels in erster Linie

der Musik, vor allem der Oper, zugute kam. Wenn man in der Folge von der Kunststadt München auch in jenem weiteren Sinne des Wortes Kunst hat sprechen können, in dem es die gesamte Welt des Ästhetischen umfaßt, wenn es eine „Münchner Dichterschule" und späterhin dann auch eine spezifisch „Münchner Musik" gegeben hat oder noch gibt, so ruht das alles auf dem Grund der Verdienste, die diese beiden Könige sich um die Kunstpflege erworben haben. Immerhin wurde es nicht erreicht, daß Dichtung, Theater und Musik für die künstlerische Gesamtkultur der Stadt je auch nur annähernd die gleiche Bedeutung gewannen wie die bildenden Künste. Der zeitliche Vorsprung, den diese vor den eigentlichen musischen Künsten voraus hatten, blieb ihnen und ihrer Pflege auf immer auch als ein tatsächlicher Vorrang gewahrt.

Daß München in einem Maße wie keine andere Stadt des deutschen Vaterlandes Kunststadt ist, kann nicht bestritten werden, wenn man dabei ausschließlich oder in erster Linie nur an das künstlerische Bauen, Bilden und Malen denkt. Ob dieser alt- und wohlbegründete Ruf auch ohne weiteres auf das Gebiet der musischen Künste übertragen werden darf, mag zweifelhaft erscheinen; und wenn ich hier — als ein nicht unschickliches Thema bei Gelegenheit der Münchner Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins — die Frage aufwerfe: ob und in welchem Sinne München eine Musikstadt heißen darf, d. h. eine Stadt, in der die Musik und ihre Pflege eine größere Rolle spielt und vor allem auch eine eigentümlichere Ausbildung erfahren hat als anderswo, so mag der Versuch ihrer Beantwortung eingeleitet werden mit der Feststellung der Tatsache, daß unsere Stadt Musikstadt jedenfalls nicht in demselben Sinne und in demselben Maße ist, wie sie mit vollem Rechte eine Malerstadt heißen darf, ja daß es sich möglicherweise bei dem Lobe, das München auch als Musikstadt schon vielfach gespendet wurde, um die mehr oder minder unberechtigte Übertragung von Verdiensten handelt, die auf einem ganz anderen Gebiete erworben wurden und die nur darum der Münchner Musik zugute kommen konnten, weil eben auch die Tonkunst eine Kunst ist und mit den bildenden Künsten zusammen unter den gleichen Gesamtbegriff fällt. Weil dem aber so ist, weil der Ruhm der Kunststadt München im Reiche der bildenden Künste erworben wurde und erst von da aus unter anderem auch auf die Musik überging — sei es, daß tatsächlich außergewöhnliche musikalische Leistungen denen auf bildnerischem Gebiete dann nachfolgten, sei es, daß die öffentliche Meinung bloß einem Trugschlusse, einer ganz einfachen *quaternio terminorum* zum Opfer fiel (der Begriff „Kunst" nämlich einmal im engeren, dann im weiteren Sinne des Wortes genommen!) — so wird es jedenfalls nützlich sein, wenn man bei der Betrachtung des musikalischen München das bildnerische München stets im Auge be-

hält, sich immer an die analogen Verhältnisse auf dem Gebiete der bildenden Künste erinnert und sie durchweg zum Vergleich heranzieht. Manches wird sich dadurch besser und vor allem auch rascher klar machen lassen als es ohne solche Gegenüberstellung der Fall sein könnte.

Zunächst hat die Musik in München das mit den bildenden Künsten gemeinsam, daß auch ihre höhere Pflege anfänglich nur dem Mäzenatensinn der bayerischen Fürsten zu danken war. Diese Abhängigkeit der Kunstpflege vom Hofe gilt bis zu einem gewissen Grade ja von jeder Residenzstadt, aber doch von München in viel höherem Maße als von irgend einer anderen großen Stadt. Vor allem ist diese Abhängigkeit im Sinne einer nahezu ausschließlich höfischen Organisation des Musiklebens bei uns viel länger erhalten geblieben als anderwärts, und da endlich die Zeit herankam, wo es in keiner Weise mehr anging, alles und jedes einzig und allein von der Fürsorge des Hofes zu erwarten, als neue Bildungen hervortreten mußten, da versagten die hierfür in erster Linie in Betracht kommenden Faktoren — privates Unternehmertum, kommunale Kunstpolitik und opferwilliger Bürgersinn — so gut wie gänzlich. Gerade der notwendig gewordene Übergang von der ausschließlich höfisch zur großstädtisch organisierten Kunstpflege hat ja die schwere Krise über das Münchner Musikleben heraufbeschworen, in der wir gegenwärtig mitten inne stehen, und von der es im Augenblick zweifelhafter denn je ist, ob sie in absehbarer Zeit die von den zugleich aufrichtigen und einsichtigen Freunden der Kunst ersehnte Lösung überhaupt noch finden werde.

Daß das aber so kommen konnte, hängt wieder aufs engste damit zusammen, daß — wie überhaupt die ganze geistige Kultur der Stadt — so vor allem auch die Münchner Musik gewissermaßen „in der Luft hängt." Ich meine, daß sie etwas ist, was so gut wie gar keine Wurzeln im Boden der eigentlich autochthonen Bevölkerung hat, etwas, das nur der oberen Schicht einer intellektuellen Eliteklasse angehört, die sich nahezu ausschließlich aus Nicht-Münchnern, zum größten Teil auch aus Nicht-Bayern zusammensetzt, und woran die Einheimischen in einem ganz auffallend geringem Maße mitbeteiligt sind. Nicht nur, daß die Münchner Kunst (wie schließlich jede Hofkunst) ursprünglich eine von auswärts importierte fremde Blüte gewesen ist, ein künstlich dem heimischen Stamme aufgepfropftes Reis, sie ist das in gewissem Sinne auch immer geblieben. Sie hat sich gewiß akklimatisiert: aber nicht in der Weise, daß sie ihre Wurzeln in den Grund des heimischen Bodens einsenkte und dadurch mit ihm zusammenwuchs, sondern daß sie sich mit allem Drum und Dran auf diesen Boden sozusagen nur auflagerte als eine deutlich gesonderte, für sich bestehende und jederzeit abhebbare Oberschicht. Und zwar gilt das,

wie schon angedeutet, von der Münchner Musik noch viel mehr als etwa von der Münchner Malerei.

Zwar ist auch unter den bildenden Künstlern Münchens der geborene Münchner immer nur spärlich vertreten gewesen, und schon die Anziehungskraft, die der Ruf der Kunststadt München ausübte, mußte ja auf eine in hohem Maße internationale Zusammensetzung der Münchner Künstlerschaft hinwirken. Aber zwei Dinge haben doch zur Folge gehabt, daß uns die bildende Kunst Münchens in ganz anderer Weise den Eindruck des Bodenständigen macht als die Münchner Musik. Einmal — und das gilt vor allem für die Münchner Architektur — gibt es in der bildenden Kunst eine feste, oft zwar unterbrochene, aber immer wieder aufgenommene und neugeknüpfte Tradition. Der Umstand, daß die bildnerischen, speziell die baulichen Werke der Vergangenheit den späteren Geschlechtern jederzeit vor Augen stehen, erlaubt etwas, was in der Musik eigentlich schon der flüchtige Momentancharakter des musikalischen Kunstwerks, die Tatsache, daß es, um lebendig zu bleiben, immer wieder neu geboren werden muß, von vornherein verhindert oder doch sehr erschwert: die Möglichkeit, daß der Kunst einer Stadt dadurch ein ausgesprochener Charakter örtlicher Eigentümlichkeit aufgeprägt und gewahrt werde, daß die späteren Künstler sich mehr oder minder bewußt immer wieder an das anlehnen, was ihre Vorgänger an gleicher Stätte geschaffen haben. Dazu kommt dann ein anderes, vielleicht noch wichtigeres Moment. Man kann gewiß nicht sagen, daß der eingeborene Münchner sich durch einen besonders ausgebildeten Sinn für bildende Kunst auszeichne. Aber in der eingeborenen Bevölkerung des Landes, speziell Oberbayerns, fließt der Münchner Kunst ein, wie es scheint, unversieglicher Quell ewiger Verjüngung und Erneuerung. Ob die Ursache in angeborenen Rassequalitäten oder ausschließlich bei den im Verlaufe der Jahrhunderte immer wieder zu höchst bedeutsamer Wirkung gelangten italienischen Einflüssen zu suchen sei, eine besondere Affinität des bayerischen Stammes zur bildenden Kunst, die ganz auffallende Häufigkeit bildnerischer, speziell malerischer Begabung in diesem Volke, ist jedenfalls eine unumstößliche Tatsache.

Dieses ganz unschätzbaren Vorzuges entbehrt die Münchner Musik vollständig. Denn die Bayern sind kein musikalisches Volk. Weit entfernt, wie etwa die Thüringer und Sachsen durch eine hervorragende Musikalität sich auszuzeichnen, bleiben sie in der Tonkunst, wie ich glaube, sogar unter dem allgemeinen Stand der deutschen Durchschnittsbegabung. Wenn man von der dem Musikantenlande Böhmen benachbarten Oberpfalz absieht, hat kein Teil des heutigen Bayern und am allerwenigsten das Stammland des Königreichs jemals eine irgendwie nennens-

werte Zahl bedeutender Musiker hervorgebracht. Daß gerade in der Gegenwart zwei der allerbedeutendsten und meistgenannten deutschen Komponisten, der Münchner Richard Strauß und der Oberpfälzer Max Reger, geborene Bayern sind, ist eine Ausnahme, die auch in diesem Fall die Regel bestätigt. Im übrigen möge man sich — als wirklich etwas beweisend — nur einmal die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" auf die Herkunft der dort vertretenen Komponisten anschauen: man wird nur ganz vereinzelt aus Bayern gebürtige Meister finden. Aber auch der höherer Ausbildung fähige Sinn für das verstehende Genießen anspruchsvoller Kunstmusik ist in Bayern nicht gerade häufig, ja sogar die wildgewachsene Volksmusik hat sich hier weit weniger reich und kräftig entwickelt, als bei so manchen anderen deutschen Stämmen. Um des innezuwerden, braucht man nur etwa das bayrische Volkslied mit dem schwäbischen, oder bayrische Jodler mit steirischen und kärntnerischen zu vergleichen.

Diese Tatsache, daß der Bayer durchschnittlich weder besonders musikalisch begabt ist, noch auch als gewöhnlicher Musikliebhaber eine sonderlich hochstehende musikalische Kultur repräsentiert, verschuldet es nun, daß sehr vielfach der Münchner Musik die Resonanz in den weiteren Kreisen des allgemeinen Publikums gefehlt hat, der Widerhall, der um so schwerer zu vermissen war, je dringlicher die Forderung einer allmählichen Emanzipierung der Münchner Musik vom Hofe wurde. Daß wir ein sehr zahlreiches und auch (was Empfänglichkeit und Verständnis anbelangt) sehr gutes musikalisches Publikum haben, das kommt daher, daß die Künstler und Literaten, die Studierenden der verschiedenen Hochschulen und vor allem auch die in jeder Beziehung hochstehende Lehrerschaft Münchens ein so starkes Kontingent zu diesem Publikum stellen. Aber der eigentliche einheimische Mittelstand und — was, kunstpolitisch angesehen, noch viel bedauerlicher ist — auch die finanziell leistungsfähigen Vertreter des Großkapitals (die hier allerdings nicht so zahlreich sind wie in vielen anderen Orten), die Leute, die man so nötig hätte, wo es der Durchführung großer und weitausschauender künstlerischer Gedanken gilt, sie stehen so ganz abseits vom musikalischen Leben, daß sie eben deshalb — aus Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse und Erfordernisse — selbst in den seltenen Fällen, wo sie sich einmal zu einer außergewöhnlichen Leistung entschließen, ganz sicherlich gerade immer das Verkehrte und Unerwünschte tun.

Das Fehlen einer wirklich fördernden Teilnahme an musikalischen Dingen gerade in den Kreisen, die man aus materiellen Gründen nun einmal nicht entbehren kann, hat dann die weitere Folge gehabt, daß diejenigen, die sich berufsmäßig oder aus Liebhaberei die Förderung musikalischer Bestrebungen angelegen sein ließen, genötigt waren, immer den

Mund etwas voll zu nehmen, wenn sie überhaupt Beachtung für die ihnen am Herzen liegenden Interessen finden wollten, daß sich namentlich in der Münchner Presse eine Taktik der wohlwollenden Unterstützung musikalischer Unternehmungen herausbildete, die so weit ging, daß schließlich auf eine irgendwie ernst und schärfer sichtende Kritik zugunsten der „Förderung" *à tout prix* nahezu völlig verzichtet wurde. Daß die musikalische Kritik in München „zahmer" ist als an irgendeinem anderen mir bekannten Orte, hat sicherlich auch noch andere Ursachen. Die ganze etwas indolent phlegmatische „Gemütlichkeit" des Münchner Temperaments (die letzten Endes vielleicht zusammenhängt mit dem unbestreitbar als Sedativum wirkenden Biergenuß) ist dabei gewiß auch mit im Spiele. Aber daß diese glacébehandschuhte Überzartheit sich zu einem ganzen System hat ausbilden können, das kommt doch daher, daß man das Gefühl dafür hat, wie sehr eine rücksichtslos sachliche Kritik als Verschärfung des Kampfes ums Dasein für die Künstler und ihre Veranstaltungen wirkt, und wie wenig eine solche Verschärfung da am Platze ist, wo alle diese Veranstaltungen ohnedies schon schwer genug um ihre Existenz zu ringen haben.

Aber wie bei jedem auf Unwahrhaftigkeit basierten System konnten auch hier die üblen Wirkungen nicht ausbleiben. Einerseits wurde bei den Künstlern selbst eine Überschätzung ihrer eigenen Leistungen und im Zusammenhang damit eine maßlose Empfindlichkeit gegenüber kritischen Ausstellungen förmlich gezüchtet, anderseits aber auch in den weiteren Kreisen der dem Kunstleben selbst fernstehenden eingeborenen Bevölkerung der Glaube geweckt und immer weiter genährt, daß die künstlerischen Verhältnisse ihrer Vaterstadt so glänzend seien wie nirgendwo anders auf Erden, ein Aberglaube, der um so lächerlicher wirkt, als er am festesten wurzelt bei Leuten, die kaum jemals Gelegenheit gehabt haben, anderwärtige Verhältnisse mit denen Münchens zu vergleichen, und die selbst dann, wenn sie fremde Verhältnisse beobachtet hätten, einen solchen Vergleich niemals hätten anstellen können, weil sie eben, wie gesagt, auch in ihrer Heimat dem Kunstleben viel zu fern stehen, um den künstlerischen Ruhm und das künstlerische Verdienst Münchens irgendwie anders als vom bloßen Hörensagen zu kennen. Dieser übertriebene Lokalpatriotismus, der mehr für ein kleines Provinznest als für eine Stadt von über einer halben Million Einwohnern paßt, diese Selbstzufriedenheit, die sich nur allzugern bereitfinden läßt, auf alten Lorbeeren auszuruhen, statt neue zu gewinnen, die allzuoft vergißt, daß selbst das größte Kapital an Ruf und Ansehen im Nu verzehrt ist, wenn man sich erst einmal damit abgefunden hat, es nicht mehr zu vergrößern, — diese üblen Erscheinungen gelten in gleicher Weise für die bildende Kunst in München wie für die Musik.

Nur will es mir scheinen, daß sie für die Münchner Musik eine viel größere Gefahr bedeuten als für die bildenden Künste, und zwar schon deshalb, weil das von der Vergangenheit angesammelte Münchner Ruhmeskapital bei der bildenden Kunst ganz unvergleichlich viel größer ist als bei der Münchner Tonkunst, die ihr Ansehen eigentlich doch erst den Tagen verdankt, da Ludwig II. die Hauptstadt seines Königreiches zum Vorort der deutschen Wagnerbewegung machte und damit ein Fundament legte, auf dem sich späterhin dann alles aufbaute, was wir an wirklich zukunftverheißenden eigenartigen Dingen in unserm Musikleben besitzen.

Es ist gut, wenn man den kindischen Eigendünkel als den gefährlichsten Feind einer fortschreitenden Höherentwicklung der musikalischen Verhältnisse Münchens erkennt und als solchen brandmarkt. Aber man muß auch dabei sich hüten zu weit zu gehen: man darf nicht meinen, daß der Münchner Lokalstolz in künstlerischen Dingen nun etwa ganz und gar unbegründet sei. Das ist keineswegs der Fall, auch auf musikalischem Gebiete nicht. Nur daß man vielleicht sagen kann: es sind weniger die ständigen musikalischen Verhältnisse, auf die wir stolz sein dürften, als vielmehr die Tatsache, daß gewisse Vorbedingungen für die Ermöglichung außerordentlicher künstlerischer Taten und Leistungen hier in einer Weise gegeben sind wie kaum an einem zweiten Ort Deutschlands. Es ist der in vieler Hinsicht für eine künstlerische Aussaat so ganz unvergleichlich günstige Münchner Boden, der immer wieder von neuem Hoffnungen erweckt; und wenn auch manche dieser Hoffnungen nur halb oder gar nicht erfüllt wird, — schon daß sie überhaupt gehegt und gepflegt werden konnte, war etwas wert, und von Zeit zu Zeit erblüht dann doch einmal das Wunder einer Erfüllung, die Ermöglichung eines ganz Einzigartigen, wie es eben nur hier und nirgendwo anders denkbar ist.

Selbst das, woran gerade die musikalischen Verhältnisse in München so schwer zu leiden haben, die Tatsache, daß die künstlerischen und künstlerisch interessierten Kreise der Stadt mehr oder minder eine abgesonderte Schicht für sich bilden, die von den Einheimischen kaum eine tatkräftige Förderung oder auch nur irgendwelche wärmere Teilnahme bei ihren Bestrebungen zu gewärtigen hat, selbst das ist nicht ausschließlich von Nachteil gewesen. Denn das Freie und Ungezwungene, im besten Sinne Antiphilisträse, durch das sich das Kunstleben Münchens von jeher ausgezeichnet hat, ist sicherlich nicht unabhängig davon, daß der Künstler in dieser Stadt deshalb viel weniger in Versuchung gerät, zum Philister zu werden, weil er eben von den Bevölkerungsschichten, aus denen vor allem das Philisterium sich rekrutiert, geistig und gesellschaftlich durchaus getrennt lebt. München ist eine Fremdenstadt. Und ein „Fremder" bleibt auch der Künstler in ihr, selbst wenn er sich seßhaft macht. Er kann die

Stadt, in der er lebt und wirkt, er kann selbst ihre Bewohner sehr lieb gewinnen. Aber immer wird diese seine Empfindungen das Gefühl begleiten, daß er doch eigentlich nicht mit dazu gehöre, ja dieses Gefühl wird jene sympathischen Empfindungen in vielen Fällen allererst ermöglichen. Das herrliche Bewußtsein der sozialen Ungebundenheit, der uneingeschränkten individuellen Freiheit, das der gewöhnliche Mensch in der Regel nur während seiner Studentenjahre zu kosten bekommt, dieses Bewußtsein kann sich der Münchner Künstler (innerhalb gewisser Schranken natürlich!) sein ganzes Leben hindurch bewahren. Dem Münchner Philister fällt es nicht ein, künstlerische Unternehmungen zu unterstützen. Aber mit dieser Teilnahmslosigkeit hat er sich auch das anderwärts so ausgiebig benutzte Recht verwirkt, in künstlerische Dinge dreinzureden. Und der Künstler ist es gern zufrieden, tröstet sich über das mangelnde Interesse mit der Genugtuung über das Fehlen jeglicher philiströser Bevormundungsversuche, und kommt selbst darüber hinweg, daß die seltenen Fälle, wo er einmal mit dem Münchner „Urelement" in Berührung kommt, in der Regel die schmutzige Form irgend einer skandalösen Verleumdungsaffäre annehmen.

Ohne Zweifel ist es dieser durch und durch antiphiliströse Zug des Münchner geistigen Lebens, der Umstand, daß der Künstler hier in weit höherem Maße als anderswo auch als Mensch zeitlebens „Musensohn" sein und bleiben darf, was der Stadt auch für Musiker ihre große Anziehungskraft gegeben und selbst dann noch bewahrt hat, als die musikalischen Verhältnisse selbst sich in den letzten Jahren immer weniger verlockend gestalteten. Dieser Zug ist es, der den Künstler, den Musiker wie den Maler, an München fesselt und ihn so manches andere minder Erfreuliche tragen und vergessen läßt. Doch er nicht allein; es gesellt sich zu ihm noch ein anderes, fast möchte ich sagen: mystisches Element. Ein Element, das sich dem, der es nicht selbst erlebt und empfunden hat, nur schwer verdeutlichen läßt. Josef Ruederer, einer der wenigen Münchner, die ihre Vaterstadt so aufrichtig lieben, daß sie sich ihr gegenüber sogar zu absoluter Wahrhaftigkeit verpflichtet fühlen, er nennt es den Münchner Zauber. Dieser Zauber ist wie alle ganz schönen Dinge auf Erden im Grunde etwas Undefinierbares. Man kann nicht sagen, worauf er eigentlich beruht. Er liegt in allem und jedem, im Himmel und im Klima (dem vielgeschmähten!), also recht eigentlich „in der Luft", dann vor allem auch im landschaftlichen und architektonischen Bilde der Stadt samt ihrer Umgebung und selbst im Leben und Treiben der Bevölkerung, die auch in ihren Untugenden nicht nur erträglich, sondern geradezu prächtig wird, wenn man sie so ansieht, wie sie eigentlich vom Münchner Intellektuellen immer angesehen worden ist: als Staffage innerhalb eines entzückend malerischen Stadtbildes.

Wer diesen Münchner Zauber jemals ganz erfahren hat, der ist ihm auf immer verfallen. Denn München ist eine Stadt, in die sich der für Reize ihrer Art überhaupt Empfängliche mit einer gewissen Notwendigkeit verlieben muß. Aber eben deshalb — so könnte ein in amourösen Dingen Kundiger einwenden — ist es wohl nicht anzuraten, sich mit ihr zu verheiraten. Und in der Tat: dieser Münchner Zauber wird am stärksten empfunden, wenn man ihn zum ersten Male verspürt; der Fremde kennt ihn besser als der Eingeborene, der — trotz allem Lokalpatriotismus — nur ganz selten ein Organ dafür besitzt, und beim Zugewanderten pflegt er in der Regel um so mehr zu verblassen, je fester er mit den örtlichen Verhältnissen verwächst. Und trotzdem: dieser Zauber, er ist etwas ganz unsagbar Schönes, und weitaus das Schönste, was München überhaupt zu bieten hat. Wenn es sich fügen sollte, daß auch nur ein ganz schwacher Abglanz von ihm auf die Veranstaltungen des Münchner Tonkünstlerfestes fiele, so wäre zu hoffen, daß die Festtage allen Teilnehmern, die aufnahmefähigen Herzens und Sinnes sind, wirklich etwas Eigen- und Einzigartiges bieten könnten. Daß dem aber so sei, in diesem aufrichtigen Wunsche gipfelt der herzliche Gruß, mit dem wir Münchner unsere auswärtigen Vereinsgenossen willkommen heißen!

AN DER ISAR

I

Vom Münchner Kunstgeist

Man stelle sich vor, die Kapitale des Königreiches Bayern wäre mit allem, was sie birgt, und was in ihr sich regt, über Nacht vom Erdboden verschwunden. Was hätte dann Deutschland am meisten zu beklagen, was würde es vornehmlich vermissen? Etwa die Kunstschätze der Glyptothek, der alten Pinakothek, der Residenz? Die Bauten König Ludwig des Ersten, die Schätze der Staatsbibliothek? Nicht das eine, nicht das andere, so hohen Kulturwert es nur immer in sich tragen möge. Nicht die Sammlungen Münchens machen sein Bestes aus. Nicht der Königsplatz mit seiner wundervoll geschlossenen Raumwirkung, mit seinen gräzisierenden Bauwerken, die Dreiviertel des Jahres resigniert in rauher Luft frösteln, ist sein herrlichster Eigenbesitz. Sondern der rastlos tätige, stets auf Neues sinnende, das gesamte Vaterland unaufhörlich befruchtende Münchner Kunstgeist. Der Geist, ohne den es kein Wiederaufblühen bodenständiger Architektur zwischen Rhein und Oder, keine Berliner und Wiener Sezession, kein Neuerstarken einheimischen Kunstgewerbes in Preußen und Sachsen, Baden und Hessen, kein tatkräftiges Weiterführen Wagnerischer Fortschrittsarbeit, keine Bühnen- und Konzertreform gäbe.

Von wem wird dieser Geist hauptsächlich destilliert?

Von Erbeingesessenen und von Zugewanderten. Diese sind weitaus in der Mehrzahl. Nicht als ob nicht auch im Urmünchner Grund eine recht erhebliche künstlerische Zeugungskraft steckte. Insonderheit erlebten Architektur, dekorative Feintechnik und Musik an der Isar bereits nicht wenige vollertragreiche Blüteperioden, ehe die beiden großen, von Enthusiasmus überströmenden königlichen Mäzene des neunzehnten Jahrhunderts den Thron der Wittelsbacher bestiegen. Bis in unsere Tage hinein sind im engeren Bannkreis der Frauentürme viel eigenkräftige Individualitäten, stark ausladende geistige Potenzen zur Welt gekommen: so Richard Strauß, der unweit der Sendlinger- oder Feuersnotgasse das Licht der Welt erblickte, so die Gabriel und Emanuel Seidl, die Meisterarchitekten der

graziösen Linie, so ein Karl Spitzweg, ein Lenbach, so namhafte Vertreter des modernen Kunstgewerbes. Doch nicht sowohl diese wurzelfesten Autochthonen als vielmehr die Zugereisten, erst Eingebürgerten haben Neu-München in der Hauptsache sein „Gesicht" gegeben, haben in den Burgfrieden der Stadt Gedanken hineingetragen und zur Herrschaft gebracht, die sich für die fortschrittliche Kunstentwicklung unserer Tage als maßgebend erwiesen. Nur ein Beispiel: wir sind eben jetzt daran, das im Bezirk der „Ausstellung München 1908" errichtete „Künstlertheater" mit einer Wiedergabe von Goethes „Faust" zu eröffnen. Max Littmann, der Architekt, der den Plan des Ganzen ersann, ist ein Thüringer; der Organisator und artistische Leiter des Gesamtunternehmens, der Hauptregisseur, der Maler, der mit einfachen Mitteln die Bühne wahrhaft genial zurüstete, der den Lesern der „Musik" hinlänglich bekannte Querkopf, in dem zuerst der Gedanke aufkeimte, ein ausschließlich der stilisierten Szene gewidmetes Haus aufzuführen: sie können sämtlich ihre norddeutsche Herkunft nicht verleugnen; Max Schillings, der Komponist der das Schauspiel einrahmenden und ergänzenden Musik, stammt vom Niederrhein; die Wiege des Dramaturgen stand in Darmstadt. Das jedoch, was im redlichen, eifrigen Zusammenwirken all dieser Kräfte zustande kam, ist münchnerisches Eigengut, durchtränkt von dem „ganz besonderen Saft" phantasiestrotzender Produktion, wie er einzig im herrlichsten, das Herbfrische mit dem Traut-Anmutvollen wundersam vereinigenden Alpenvorland quillt, überstrahlt vom warmen Licht, das aus dem gelobten sonnen- und farbenfrohen Schönheitsreich Italia just noch bis zu uns herüberflutet.

Es ist nun ein weitverbreiteter Irrtum, daß der Prozeß des Sich-Einmünchnerns neuer schöpferischer oder organisatorischer Gedanken sich mühe- und kampflos in einer Sphäre breiter, auf Leben und Lebenlassen gestimmter Behaglichkeit abspiele. Im Gegenteil: nirgendwo ringt man mit heißerem Atem fernen Kulturzielen entgegen, als in der Stadt, die Richard Wagner schier mit Steinen zum Tor hinaustrieb, ehe sie zu einer Hochburg seines Lebenswerkes wurde. Der genius loci ist der des „Raufens". Ficht mit mir — dann sei mein Freund, sagt der Münchner. Er verteidigt das von den Altvordern Überlieferte pietätvoll, öfters auch mit einem gewissen zähen Eigensinn; er begehrt anfangs leicht auf, wenn einer und noch einer „daherkommt", die ihn nötigen, wieder einmal umzulernen. Und dieses Mißtrauen, das ein grundehrlicher, nichts weniger als seichter, aber vorsichtig und gemächlich abwägender Volkscharakter dem Ungewohnten entgegenbringt: es wird von allerhand lichtscheuen Elementen genährt und vernutzt — Elementen, wie sie sich in jeder großen Stadt finden —, die in München davon leben, gegen die Neubildner und Neutöner zu hetzen, um während des dadurch hervorgerufenen

Wirrwars im Trüben zu fischen. Deshalb muß sich jeder hart herumschlagen, der an der Isar etwas vorwärtsbringt. Was aber aus diesem Dauerkrieg an Ergebnissen hervorgeht, das ist feuerbeständig, das hat die Kraft in sich, die Welt zu erobern.

Man kann sich eh und je über München ärgern, man kann es gelegentlich verwünschen, aber man muß es lieben! Für den künstlerisch Empfindenden ist es doch die Stadt der Städte. Weil wir in ihm die Stadt der Jugend sehen. Die Jugend braucht eine Natur, die ihr goldene Träume schenkt. Sie braucht Vorbilder, die sie dazu anspornen, im Erstreiten eines idealen Besitzes Blut und Leben hinzugeben. Sie braucht den Philister, der sich mit des schweren Leibes Wucht ihr entgegenstemmt, und den sie schließlich von oben bis unten mit Pfeilen spickt. Bleibt München die Stadt der Jungen und sich jung Erhaltenden, der Wagenden, derer, die mit jedem lebfrischen Heute gegen jedes kopfhängerische Gestern revolutionieren, dann wird ihm die Zukunft gehören.

Paul Marsop

II

Glossen zur Münchner Oper

Das heurige Tonkünstlerfest bringt seinen Besuchern drei Vorstellungen im Festspielbaue des Münchner Prinzregenten-Theaters. „Die Trojaner" von Berlioz — diese als Einheit an einem Tage, mit einer ausgiebigen Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Teile, aufgeführt — die dramatische Symphonie „Ilsebill" von Friedrich Klose, die musikalische Tragödie „Moloch" von Max Schillings sind der Gegenstand der Festvorstellungen. Mancher wird über diese Nachricht hinweglesen, ohne ihre Bedeutung recht zu erkennen, wird es um so mehr tun, als weder die „Trojaner", noch „Ilsebill", noch „Moloch" neue, ungehörte Werke sind. Und doch steckt im ganzen Plane, wie in seinen Einzelheiten ein Problem, das kurz zu betrachten zugleich Gelegenheit gibt, Münchens Opernverhältnisse zu streifen.

Zwar nicht von den bösen Gewohnheiten allzu urlaubeifriger Tenöre, Primadonnen, Altistinnen und Baritone, noch der Absagesucht der Vertreter aller Stimmgattungen an der Münchner Hofoper soll hier so sehr die Rede sein. Auch die sonderbare Gepflogenheit üppiger hochmögender Künstler, die zum Studium übertragenen neuen Rollen der Opernleitung mit kalter Arroganz zurückzugeben, möge hier nur eben erwähnt werden. Dieser in früheren Jahren zärtlich großgehätschelte Disziplinmangel, dessen

üblen Erscheinungen so unheilvoll die Bildung des Spielplanes beeinflussen, so häufig den Willen der leitenden Stelle, ihre Pflichten gegenüber bedeutenden alten und neuen Werken zu erfüllen, schmählich vereiteln, ist der Gegenstand der Schmerzen der Opernleitung wie der Öffentlichkeit, — ihn allmählich in den der sorgfältigen Kunstpflege einzig möglichen Zustand uneingeschränkter Zuverlässigkeit und kunstfreudiger Unterordnung der Sänger unter den richtunggebenden Willen einer künstlerisch überragenden Autorität umzuwandeln, das Ziel eines Mannes wie Felix Mottl. Und wer gerecht und einsichtig Früher und Jetzt gegeneinander abwägt, muß zugestehen, daß Mottl diesem Ziele schon etliche Schritte näher gekommen ist. Nur muß man auch bedenken, daß eine rücksichtslose Schneidigkeit an der Münchner Bühnenkünstlerschaft noch schneller schartig werden würde, als an einer andern, von Natur mehr mit Arbeitseifer begabten. Künstler sind nun einmal keine Ackergäule, sondern verlangen eine zwar feste, aber leichte Hand, die sie zügelt. Die aufgezählten Schwierigkeiten, wozu noch eine unselige Sparpolitik der Zivillistenverwaltung kommt, um alle Hände zu binden, können jedoch zeigen, mit was für Hindernissen die Opernleitung zu ringen hat, und mögen das Schöne, das dennoch hier geleistet wird, um so heller erstrahlen lassen.

Hat Münchens Oper überhaupt einen Anspruch auf eine besondere Schätzung als eines Kunstinstitutes von eigentümlichem, nur ihm eigenem Charakter? Ganz gewiß! Sie ist nie eine Bühne gewesen, die nach neuen Werken sonderlich lüstern wäre. Bedachtsam, wie es dem Wesen der an der Isar wohnenden Bevölkerung entspricht, hat sie immer erst andere die Wirksamkeit neuer Werke ausprobieren lassen, ehe sie selbst danach griff. Selbst die kassenfüllende Eigenschaft der Sensation bringt sie nicht aus ihrer kühlen Zurückhaltung heraus, hat es nicht mal unter Ernst von Possarts Regiment getan. Richard Strauß führt seine dramatischen Erzeugnisse nicht in seiner Vaterstadt zuerst auf, sondern auswärts, und er wäre doch, auch ohne seine Eignung zum goethischen „Kerle", ein funkelndes Licht, das die Theaternachtfalter anzulocken vermöchte. Die Schöpfungen andrer Autoren müssen eine lange Reihe großer und kleiner Bühnen überlaufen haben, bevor sie in München gnädigst eingelassen werden. Daß man hier und da ortsangesessenen Komponisten, denen die gute Fee nicht just ein erschröckliches Genie wie Richard dem Bösen in die Wiege gelegt hat, die Ehre einer Uraufführung und etlicher Wiederholungen gewährt, widerspricht nicht der Regel, sondern bestätigt sie nur. Immerhin hat München einige Premieren aufzuweisen, die viel, viel aufwiegen. Wer die Geschichte Wagners kennt, weiß, was ich meine. Aber freilich kann sich nicht der Münchner selbst so sehr dieser glanzvollen Tatsache seiner Hofoper rühmen; männiglich weiß, daß der Anfang des Kapitels „Wagner"

in der Chronik des Münchner Hoftheaters von wüstem Bierbankgeheul erzählt. Eines Königs Wille, ein Wille, wie er heutzutage leider nicht mehr der Münchner Bühnenkunst Maß und Ziel gibt, hat damals das Unerhörte möglich gemacht.

Ludwigs II. wagender Mut errang der Münchner Hofoper das, was ihr Jahrzehnte hindurch den Stempel des Einzigartigen aufgedrückt und sie in die erste Reihe der deutschen Hofbühnen gerückt hat. Stand sie in frischem Zugreifen nach neuen Werken hinter ihren andren subventionierten Schwestern zurück, so ist sie ihnen in der Pflege des wagnerischen und ludovicischen Erbes stets vorangewesen. Und auch die Münchner, die anno 1865 gegen König und Genie losgewettert hatten, sind zum Wagner-Glauben so gründlich bekehrt worden, daß ihnen (von der „Lustigen Witwe" natürlich abgesehen) nichts so viel Freude bereitet, wie die Vorstellungen wagnerischer Dramen, die, vornehmlich wenn Felix Mottl das Zepter führt, die unglaublichsten Kassenbelagerungen veranlassen. Das ältere Geschlecht rühmt sich gern seiner Wagner-Begeisterung, doch unsre Jungen geben ihm nichts nach und stellen sich von Nachmittag bis Morgen auf, ertragen Winterkälte und Nachtwache, um von des Hauses höchsten Rängen dem Mysterium lauschen zu können. Ob übrigens die gewiß schmachvollen Geschehnisse der sechsziger Jahre nicht aus einer im Grunde guten Eigenschaft der Münchner erklärt werden können? Ihr stark demokratischer Instinkt lehnt sich rasch gegen alles auf, was vom Willen eines Einzelnen oder Einzelner durchgesetzt wird. Sie wittern gleich Cliquenwirtschaft und glauben in flackernder Erregung, der vermeintlichen Clique den Volkswillen entgegenstemmen zu müssen, wobei sie dann nur nicht bedenken, daß sie selbst auf dem Wege sind, die allerschlimmste Cliquenwirtschaft einzurichten. Mit dem ursprünglichen Feuer, das ihnen unter aller Gemütlichkeit von alters her in den Knochen sitzt, schlagen sie auf den Gegner los, unbekümmert wohin sie treffen. Ist ihr Zorn verraucht, so sind sie wieder die besten Freunde von der Welt und würden dann jeden einen Hundsfott heißen, der es wagen wollte, anzugreifen, was sie soeben selbst verfolgt hatten. . . . Steht nicht das Prinzregenten-Theater, das im Anfange arg befehdete, jetzt als Stolz Münchens, als Sühne für 1865, als Vorbild für das übrige säumige Deutschland hoch in der Liebe des Münchners?

Außer Wagner ist es Mozart, der in München eine Heimstätte gefunden hat. Im Anfange der neunziger Jahre entsann sich der Intendant Possart des Residenztheaters, dessen wundervoller, von allen guten Geistern einer holden Vergangenheit bewohnter Bau von Cuvilliès, dem echten Baumeister seiner leichtbeschwingten Zeit, herrührt, als des gegebenen Rahmens für Mozarts Opern. Im Laufe der folgenden Jahre

führte er dann unter der wichtigen Mitarbeit des damaligen Generalmusikdirektors Hermann Levi die Säuberung der Meisterwerke Mozarts von allen musikalischen, textlichen und dramaturgischen Anhängseln durch, die sich allmählich das Gewohnheitsrecht der Tradition erworben gehabt hatten. Die „Zauberflöte" ausgenommen, die noch heutigen Tages im weiten Hause des Hof- und Nationaltheaters das Scheinleben einer großen Prunkoper, die sie gar nicht ist, führen muß, wurden Mozarts unsterbliche Opern in den traulich engen, höfisch glänzenden Raum des Residenztheaters hinübergeleitet. Hier ward die Intrige Figaros und der beiden listigen Frauen gegen den galanten Grafen Almaviva zu süßbetörendem Leben erweckt, hier sang nun Cherubin sein „Non so più cosa son' cosa faccio", hier erschien die das Rokoko zertretende Wucht des „Don Giovanni" grade in der Umwelt des dramma giocoso überlebensgroß, gewann die heikle Treuprobe des skeptischen Don Alfonso mit den lieblichen Schwestern Fiordiligi und Dorabella den vollen zarten sinnlichen Reiz, hier entfaltete der Geistesreichtum der jungfrischen Partitur der „Entführung", die wir erst kürzlich in einer wundervoll lebensprühenden neuen Einstudierung unter Mottl wieder bekommen haben, seine ganze funkelnde Pracht. Die Erlösung Mozarts aus dem Getriebe der großen Oper wird immer die bedeutendste Tat bleiben, die Possart als Intendant der Münchner Bühne vollbracht hat. Ebenso wichtig war seine Inszenierungsarbeit als Regisseur und Dramaturg dabei; er ersah den dramatischen, so überaus lebendigen Kern dieser Werke, führte sie aus dem Bereiche musikalischer Konzertaufführungen mit Kostüm ins wirksame Bühnendasein. Zwar hätte Possart nicht er selbst sein müssen, hätte er nicht das Dramatische nun auch wieder zum Teil sehr ins Theatralische verkehrt. Auch er war von der Berufskrankheit der Regisseure, der Nuancensucht, heimgesucht, von der Lust, in Spiel und Dekorationen Realismen einzuschmuggeln, die, so klein sie oftmals ausschauen, doch den Stil des aufgeführten Stückes schlimm verzerren können. Diese bösen Kleinigkeiten fahren uns auch noch jetzt oft zur Unzeit in die Vorstellungen selbst der Wagnerischen Dramen hinein, wie wir denn überhaupt in den Fragen stilgerechter Inszenierung, d. h. einer Inszenierung, die dem Stil jedes Werkes gerecht würde, vom Ziel sehr weit entfernt sind.

Nun ist allerdings diese Frage überall noch nicht künstlerisch befriedigend entschieden. Wie es in Gasthäusern eine en tout cas-Sauce gibt, die zum Fisch wie zum Fleisch, zu jedem Braten, sei er vom Rinde, vom Hammel, vom Kalbe, passen muß, so gibt es auch eine Allerwelts-Opernregie, die alle Werke über einen Kamm schert, die ihre Anregungen für Dekoration und Spiel nicht etwa aus dem Werke selbst schöpft, sondern ihre Phantasiereste an dem vorhandenen Dekorationsfonds berauscht

und für Spielregeln in den Regienotizen Wagners ihre Weisheit sucht. Nie kommt es einem Regisseur dieses Schlages in den Sinn, daß man für Pfitzner, Schillings, Klose, Strauß, Berlioz einen andern Stil anwenden müsse, als für Wagner. Man glaubt Wunder was getan zu haben, wenn man die historische Treue in Kostüm und Dekoration wahrt, ohne bei diesem Wühlen in kunst- und kulturhistorischen Folianten vom Zweifel überfallen zu werden, ob es nicht just dem Wesen des Werkes besser entsprechen möchte, wiche man von der beglaubigten Überlieferung künstlerisch neuschaffend ab. Man huldigt einem Romantizismus, der seine Naturanschauungen bei Schwind holt und vorm Impressionismus drei Kreuze schlägt. Als Gesetz der Ausstattung gilt der Satz: soviel als möglich auf die Bühne stellen, mag es nun dem Charakter des Werkes dienen oder ihn vergewaltigen. Das Zuviel ist überhaupt der Dämon des Allerweltsregisseurs. Und leider muß ich bekennen, daß wir auch in München noch recht viel von fossiler Regie in der Oper haben. Ein Mottl der Regie tut uns not, der in Spiel und Bild böte, was Mottl in der Musik gibt: nämlich den Geist des Geistes, die Quintessenz des Werkes, der nicht auf den Buchstaben schwüre (und wohl gar noch falsch schwüre), sondern dessen Sinn in die schöne Wirklichkeit übersetzte. Einen selbstschöpferisch künstlerisch empfindenden Regisseur, dem jedes neue Werk neue Bühnenbilder aus der Phantasie entlockte. Einen Mann, der schlaflose Nächte darüber verbringen könnte, wie er die großen Linien der „Trojaner" in die Anschauung überführen müßte, bis in der Szene derselbe gebundene Stil herrschte, wie in der Handlung und der Musik. Einen Künstler, der das Oratorisch-Symphonische der „Ilsebill" und des „Moloch" im Bilde wiederzugeben vermöchte. Einen Regisseur, der das Auge des Malers, das Ohr des Musikers, das Herz des Dramatikers und den Verstand des Theaterpraktikers (dieser ist am wenigsten nötig) zusammen besäße. Keine andere Stadt hätte einen solchen idealen Regisseur mehr zu beanspruchen, als München, das in der bildenden Kunst die Königin unter den deutschen Städten ist.

Zufällig sind mir eben die Namen der drei Werke in die Feder geflossen, die das Festprogramm des Hoftheaters bilden. Und damit bin ich wieder beim Anfange angelangt. Wie der Versuch, sie ins Prinzregententheater zu verpflanzen, nun gelingen wird, wer will es voraussagen? Aber begrüßen wird den Vorsatz jeder, der in der Entwicklung, im Fortschritte das Heil der Kunst erblickt. Es fehlen nicht die Stimmen, die meinen, es wäre eine Entheiligung Wagners, das Festspielhaus auch andern als dem Meister zu bieten. Ich denke genau das Gegenteil, sehe im Plane eine der bedeutsamsten Ideen unsrer Zeit, weil er die Unnatur des welschen Rangtheaters wieder einmal überwindet, und weil er Werken, die, wie „Ilse-

bill" und „Moloch", auf Wagnerischen Anschauungen und Mitteln ruhen, aus ihnen gleichsam geboren sind, unter dieselben Bedingungen stellt, die ihre Überlegenheit bei Wagners eigenen Schöpfungen klar erwiesen haben. Lange hat's gedauert, ehe man sich hat entschließen können, die Tore des Münchner Festspielhauses, die — was auch ein bezeichnend Merkmal unsrer Gemächlichkeit ist! — elf Monate im Jahre geschlossen sind, außerwagnerischen Werken zu öffnen. Doch ist es nun geschehen. Und sollte München nicht stolz darauf sein, sollte es sich nicht ein eigen Verdienst um die Sache des künstlerisch notwendigen, nicht eines windigen, Fortschrittes zuschreiben? Sollte es sich dabei nicht auch des neidenswerten Besitzes des Mannes rühmen, der seit wenigen Jahren an der Spitze der Oper steht, des Meisters Felix Mottl? Er ist das Zeichen, darin München noch mehr Siege erfechten, der die Oper an der Isar zu neuen Taten führen wird. Schon hat er zu Wagner und Mozart einen hellklingenden neuen Meisternamen gefügt, den des französischen Romantikers mit der germanischen Liebe, des Erschaffers der „Trojaner", des „Benvenuto Cellini" und des holdseligen Lustspieles „Beatrice und Benedikt". Hector Berlioz ist dieser Name. Hoffen wir, daß die „Trojaner" recht viele Herzen bekehren und dem großen Gallier den Weg in die deutschen Theater bahnen! Wahrlich, er hat als Toter schon das kanonische Alter erreicht, und auch die, denen der Totenschein das wichtigste Ruhmesdokument ist, dürfen ihn unbeschadet ihres Rufes jetzt preisen und für ihn werben.

Aber die Hauptsache bleibt doch die Eroberung des deutschen Amphitheaters für die außerwagnerische, aber ihr wesensverwandte Kunst. Vielleicht zieht sie auch einen neuen Geist der künstlerischen Szene an. Kein Zufall ist es, daß draußen im Schutze der Bavaria ein Theater erbaut worden ist, das das, was wir bisher bei allem hingebenden Eifer der Bühnenlenker zu vermissen glaubten: den künstlerischen Stil, zum obersten Gesetz erhoben hat, das an die Stelle des Zuviel die weise Beschränkung und die kräftige Anregung der Phantasie setzt, anstatt den unmöglichen Kampf mit dem Objekt ins Unendliche fortzuführen. Vom Geiste des Münchner Künstlertheaters wird gar mancher Künstler und gar manches Werk Nutzen ziehen dürfen, falls seine Lehre nur richtig verstanden wird. Selbst Wagner könnte meiner festen Meinung nach auf der Phantasiebühne noch ungeahnte Auferstehungen feiern. Mit welcher Glosse, deren künstlerische Erfüllung hoffentlich auch wieder München spendet, ich mich jedoch empfehlen will, ehe ich von den ganz Wagnerfesten gesteinigt werde.

Paul Ehlers

III

Vom Münchner Konzertleben

Zum Geist gehört noch immer die Materie. Und nachdem vom Münchner Kunstgeist die Rede war, sei es verstattet, kurz davon zu sprechen, wie er sich bis heute, und zwar speziell im Konzertleben, geäußert hat. Eine besondere, festumrissene Physiognomie festzustellen ist da beinahe unmöglich. Einmal bleibt kein noch so starker Eindruck wie bei den anderen Künsten, gebannt in Stein oder auf Leinwand, dauernd und unverwischbar; er ist flüchtig wie die Stunde, die ihn gebiert und stirbt mit ihr. Und außerdem ist dann auch gerade in den wirklich großen Musikstädten die interurbane und internationale Flutwelle der Konzerte zu stark. Was man heute in Berlin hört, kann man morgen in Köln, übermorgen in Leipzig oder Dresden, überübermorgen in München hören usw. Der Kunstsinn und das Kunstverständnis der Einwohner gewinnen vielleicht dadurch; der Kunstcharakter der Stadt leidet. Nicht ohne einen wesentlichen, eben schon berührten Vorteil. Daß leidenschaftliche und weitgreifende Parteikämpfe nicht mehr den Boden finden wie noch zu Wagners Zeit, liegt nicht so sehr in einer Abschwächung der Gegensätze innerhalb der Betätigungsgrenzen unserer Kunst. Das Publikum läßt sich einfach nicht mehr so leicht kritiklos zu einem heftigen Für oder Gegen mitreißen, eben weil durch das reiche Maß der im Laufe auch nur eines Konzertwinters gebotenen verschiedenartigsten Genüsse Ohr und Blick geschärft worden sind für das Gute, das in jedem bedeutenden Werk, welcher Richtung immer es angehört, zu finden ist; das verbissene *Anathema sit* und das genau so verbissene *Hosianna* finden ihren Ausgleich auf der Grundlage eines immer mehr wachsenden wirklichen Verständnisses.

Gerade darin übrigens möchte ich doch ein Charakteristikum, ein Hauptcharakteristikum des heutigen musikalischen München finden, das es scharf von früheren Zeiten unterscheidet: in einem schier grenzenlosen guten Willen dem Neuen *in rebus musicis* gegenüber, mag sich dieses Neue selbst hie und da noch so revolutionär, ja abstrus gebärden. Dabei läuft manche Kritiklosigkeit mit unter; allein ich glaube doch der wirklich erfreulichen Tatsache sicher zu sein, daß in den letzten Jahren kein irgend hervorragender Komponist eine Ablehnung erfahren hätte, weil er die gewohnten Mittel verschmähte und eigene Wege ging.

In den Tagen, als Wagner und Bülow hier weilten, und noch auf lange hinaus war das ja anders; denen, die vor ihnen die Herrschaft führten, war es aber noch leichter gewesen, dem Musikleben der Stadt ihren Charakter aufzuprägen. Wer damals die Konzerte der Musikalischen Akademie

dirigierte, der konnte eine fast unumschränkte Herrschaft auf den Geschmack der Musikliebenden ausüben. Vor Bülow war es Lachner, der da den Dirigentenstab führte. Als Bülow gewählt worden war, soll er die nette kulinarische Äußerung getan haben: „Ich begreife das nicht; der andere ist doch Honig, und ich bin Senf!" Nach ihm kamen Wüllner, Levi, Erdmannsdörfer, Richard Strauß, Zumpe, Fischer, Stavenhagen, fast jeder eine abgeschlossene Persönlichkeit, zu deren Würdigung es hier keiner weiteren Ausführungen bedarf. Aus alten Blättern und Programmen, wie sie der Zufall in die Hand spielt, kann man im Laufe der Jahre bei den Darbietungen der Musikalischen Akademie ein hübsches Stück Geschichte studieren. So wenn sich z. B. am 12. April 1880 findet: Zum ersten Male: Nirwana, symphonisches Stimmungsbild, op. 20 von H. v. Bülow. (Unter Direktion des Komponisten.) Es war auch das letzte Mal. Oder weiter zwei Konzerte „unter gütiger Mitwirkung des Herrn Johannes Brahms aus Wien", 1874 und 1876, bei denen Brahms die c-moll-Symphonie (Manuskript) leitete und selbst sein Klavierkonzert op. 15 spielte. Oder, am 10. März 1885 unter Levi: Siebente Sinfonie, E-dur (Manuskript), von Anton Bruckner. Den Teilnehmern jener Aufführung, so ziemlich der ersten in Deutschland, ist die rührende Freude, mit der Bruckner für den Beifall dankte, unvergeßlich geblieben.

Einer der bodenständigen Faktoren, die weiter bestimmend auf das Münchner Musikleben einwirkten, war das Walter-Quartett, gegründet von Josef Walter, ruhmreich von seinem jüngeren Bruder Benno Walter weitergeführt. Ihm folgte das Miroslav Weber- und neuestens das Ahner-Quartett. Weber wie Ahner nahmen, bzw. nehmen gleich Walter die Stelle des ersten Konzertmeisters im Hoforchester ein. Ältere Münchner Musikfreunde werden sich der Trio-Abende von Prof. Bußmeyer erinnern; einige Jahre spielte auch die Kaimsche Kammermusikvereinigung eine erhebliche Rolle; nicht vergessen sei das Hösl-Quartett. Weitverbreiteten Ruf als eine der besten Kammermusikvereinigungen Deutschlands genießen jetzt „Die Münchener" mit Theodor Kilian an der Spitze. Sehr früh trat die Bläservereinigung von Mitgliedern des Hoforchesters auf den Plan, gegründet von Strauß' Vater; ihre Konzerte bilden noch heute Ereignisse der Saison.

Dem Hoforchester erwuchs ernsthafte Konkurrenz, als im Jahre 1891 Dr. Kaim nach München kam, zunächst eigentlich nur als Propagator für die Kaimsche Klavierfabrik. Bald aber ging sein Ehrgeiz weiter; er bildete sich ein eigenes Orchester und ließ sich dann durch Martin Dülfer dazu das eigene Haus, den Kaim-Saal, erbauen. Erster Dirigent war Hans Winderstein; ihm folgten bei der Einweihung des Kaim-Saales durch ein Musikfest Herman Zumpe, dann Ferdinand Löwe, der so überaus glück-

lich für Bruckner eintrat, Weingartner und Schnéevoigt. Neben den Abonnements- und populären Konzerten erschien bald noch die schöne Einrichtung der Volks-Symphonie-Konzerte zu billigen Preisen, die Langenhahn, Hausegger, Dr. Dohrn, Stavenhagen, Peter Raabe u. a., zuletzt Boehe und Courvoisier zu Leitern hatten. Seine Glanzzeit erlebte das Kaimsche Unternehmen unter Weingartner. Kaim und sein Orchester wirkten zu jener Zeit durch ihre Pflege neuerer Kunst überaus segensreich; ihr Vorgehen zwang die stark in klassizistischen Traditionen befangene Akademie, modernere Werke in größerem Umfang in ihr Programm aufzunehmen und so auch ihr Publikum zu größerer Unbefangenheit und Duldsamkeit zu erziehen. Wie sehr München die Stadt ist, in der kühnes Vorwärtsstreben Aussicht auf Erfolg hat, beweist die Geschichte des Kaimschen Institutes, beweist der stille aber zähe Kampf, den es mit der Akademie führte, und beweist der Sieg, den es unbezweifelbar eine Zeitlang über seine ältere Rivalin errang. Mit Weingartners Weggang begann der Stern zu erbleichen; es kamen die oft erörterten finanziellen Schwierigkeiten dazu, das Orchester konnte nicht mehr auf der alten Höhe erhalten werden; 1908 trat dann die Katastrophe ein, die das verdienstvolle Unternehmen mindestens für länger lahmlegen wird. Es darf aber nie vergessen werden, daß München seine Entwicklung zur modernen Musikstadt nicht zum kleinsten Teil der Initiative und dem Opfermut von Hofrat Kaim verdankt. Weingartner insonderheit angerechnet sei noch seine gerechte Berücksichtigung der jungfranzösichen Schule. Daß der Fall Kaims leider auch den ungemein anregenden Konzerten unter Hans Pfitzner ein vorzeitiges Ende bereitete, muß als eine seiner bedauerlichsten Folgen bezeichnet werden.

Spricht man von der Umwandlung unserer Stadt zu ihrer heutigen Empfänglichkeit für alle Neuerscheinungen, so muß auch der Name Heinrich Porges' genannt werden. Als Kritiker hat er ebensosehr wie als Dirigent nach dieser Richtung Gutes gewirkt. Mit großen persönlichen Opfern an Kraft und Energie hielt er den von ihm gegründeten Chorverein immer wieder, als beste Waffe in seinem mutigen Kampfe vor allem für die Anerkennung Liszts und Berlioz'. Ja, man kann sagen, er ist in diesem Kampf und an diesem Kampf, in dem er seine ideale Lebensaufgabe sah, gestorben. Seine letzte Tat war eine glänzende Aufführung von Liszts „Christus"; ihre Wiederholung ging über seine Kräfte und kostete ihn das Leben. Von Vorgängern und gleichzeitig existierenden Vereinigungen sind neben dem Porgesschen Chorverein zu nennen der Chorverein, den Lachner und Wüllner dirigierten, der Oratorienverein, von Baron Perfall gegründet, vor seiner Auflösung von Schwartz und Gluth geleitet, ferner der Lehrergesangverein und, etwas jüngeren Datums, der

Chorschulverein unter Domkapellmeister Wöhrle. Der letztgenannte Chor hat das große Verdienst, alte Musik zu pflegen; er hat damit der Renaissancebewegung in der Musik eminente Dienste geleistet. Völlig der Wiedergabe alter Kammermusikwerke im Stil ihrer Zeit gewidmet hat sich übrigens die allbekannte und nicht hoch genug zu schätzende „Deutsche Vereinigung für alte Musik", eine Gründung Dr. Bodensteins.

Vor einigen Jahren nun schien es fast — und manchen Musikfreund mag dieses Anscheinen mit Sorge erfüllt haben — als wollte Münchens Konzertleben in dem Sturm von Solisten- und sonstigen Abenden, der allwinterlich durch Deutschland fegt, ganz seine Eigenart einbüßen. Hatten früher auch gewisse Virtuosen, die in die Stadt kamen, Begeisterung und Sensation erregt, so des öfteren Sarasate, einmal auch Sauer, dann der kleine Koczalsky und andere, so blieb derartiges doch vereinzelt, und die eigenwertigen Leistungen auf Instrumental- und Chorgebiet bildeten den stets dominierenden Grundakkord. Zu der immer wachsenden Überschwemmung von außen, die auch viel Mittelgut hereintrug, trat jedoch vor, wie gesagt, wenigen Jahren unglücklicherweise der Umstand, daß die Akademie etwas von ihrem früheren Ruf einbüßte und die alten Chorvereinigungen sich zu lockern, ja sich ganz aufzulösen begannen.

Allein, plötzlich kam ein neuer und starker Aufschwung. Felix Mottl übernahm die Direktion der Musikalischen Akademie und führte sie binnen kurzem wieder zu glänzender Höhe. Neben aller Pflege klassischer Musik gab er in den Programmen dem modernen Schaffen breiten Raum; seiner begeisternden Führung folgt sein ausgezeichnetes Orchester ebenso willig wie das Publikum. Und wenn es gerade um die Chorverhältnisse sehr trübe bestellt war, so haben darin die letzten Jahre ebenfalls gründlichen Wandel geschaffen. Der Porges-Chor und der Chor des Orchestervereins haben sich zur Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Kammersänger Heß zusammengeschlossen, und der Lehrergesangverein hat sich mit dem Lehrerinnen-Singchor unter Kapellmeister Fritz Cortolezis vereinigt. Beide großen Chöre leisten ganz Vorzügliches; sie sind ebenso wie das Hoforchester berufen, beim Tonkünstlerfest mitzuwirken.

Ja selbst die Affäre Kaim (die übrigens einer neueren Gründung, dem Philharmonischen Orchester unter Jan Ingenhoven, zu freierer Entfaltung verholfen hat) mag als ein endgültiges Gesundungszeichen zu betrachten sein; durch einen gewaltsamen Prozeß wurde Krankes abgestoßen; und gleichviel nun, ob durch eine endlich durchgreifende Sanierung das Kaimsche Unternehmen selbst wieder lebensfähig gemacht wird, oder ob sich anderweitig ein neues Orchester auf gesicherter Grundlage bildet, jedenfalls bekommt München im nächsten Winter ein zweites erstklassiges

Konzertorchester, dessen es neben dem Hoforchester bei der Fülle der zu erledigenden Aufgaben dringend bedarf.

So ist heute die Gefahr vollkommen überwunden, der unser Musikleben kurze Zeit verfallen schien: wild nach allen Seiten zu wuchern, ohne noch allzuviel stammeigene Früchte zu tragen. Nun sind alle Kräfte wieder konzentriert, ein starkes Gegengewicht gegen die Unzahl dessen, was von außen eindringt, ist geschaffen. Welche hervorragenden Früchte diese Konzentration schon getragen hat, lehrt leicht ein Blick auf die Ergebnisse der letzten Winter. Und gerade sein freies und frohes Erfassen, sein liebevolles Verständnis für alles Neue, das Erfahrungen, wie sie Schillings vor nicht zu langer Zeit in Berlin einmal mit seinem „Seemorgen" machte, ausschließt und das den bahnbrechenden Konzerten der Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins schon so starken Erfolg verschaffte, gerade dieses bereitwillige, jugendfrische Entgegenkommen für alles Moderne im guten Sinn gibt München wieder eine eigenartige Physiognomie als Konzertstadt und läßt es zum Festort für die Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ganz besonders geeignet erscheinen. Das Tonkünstlerfest soll auch den Musikern und Musikfreunden ganz Deutschlands zeigen, was München als Musikstadt zu geben vermag; möchten seine Gaben freundliche Aufnahme finden!

Dr. Eduard Wahl

ZUM 44. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

Das diesjährige Tonkünstlerfest (die 44. Jahresversammlung) des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in München in den Tagen vom 1. bis 5. Juni statt. Außerdem sind die Mitglieder bereits am 30. Mai zu einer Opernvorstellung im Künstlertheater der Ausstellung eingeladen.

Das Programm lautet, mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Anderungen:

Samstag, den 30. Mai, nachmittags:
Vorstellung im Künstlertheater der Ausstellung.
Chr. W. Gluck: „Die Maienkönigin".
Hermann Bischoff: „Tanzlegendchen" (nach Gottfried Keller).

Sonntag, den 31. Mai:
sollen Führungen durch die Pinakothek, das Nationalmuseum und durch die Ausstellung veranstaltet werden; bei genügender Beteiligung könnte nachmittags auch ein Ausflug in das Isartal oder an den Starnberger See veranstaltet werden.

Montag, den 1. Juni, nachmittags 5 Uhr:
Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.
Friedrich Klose: „Ilsebill".
Im Anschluß hieran, abends $8^1/_2$ Uhr, offizielle Begrüßung der Festteilnehmer durch die Stadt München im alten Rathaussaal.

Dienstag, den 2. Juni, vormittags 10 Uhr:
Öffentliche Hauptprobe zum ersten Orchesterkonzert.
Abends $7^1/_2$ Uhr:
Erstes Orchesterkonzert (Stuttgarter Hofkapelle) im Odeon.
Paul v. Klenau: Symphonie f-moll für großes Orchester.
Ernest Schelling: Suite fantastique für Klavier und Orchester.
Jan van Gilse: „Erhebung", Symphonie No. 3 für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester.
Max Schillings: „Glockenlieder", vier Gesänge mit Orchester, op. 23.

Mittwoch, den 3. Juni, vormittags 11 Uhr:

Erstes Kammermusikkonzert im Saale des Hotels „Zu den vier Jahreszeiten".

Karl Pottgießer: Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.

Georg Vollerthun: Lieder.

Walter Braunfels: Fünf Bagatellen aus op. 5 und drei Studien aus op. 9 für Klavier.

Georg Vollerthun: Lieder.

Kurt Schindler: Lieder.

Henri Marteau: Kammersymphonie (Octette symphonique) für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett.

Nachmittags 5 Uhr:

Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.

Max Schillings: „Moloch".

Donnerstag, den 4. Juni, vormittags 10 Uhr:

Öffentliche Hauptprobe zum zweiten Orchesterkonzert.

Nachmittags 3 Uhr:

Hauptversammlung im Saale des Museums, Promenadestraße 12.

Abends $7^1/_2$ Uhr:

Zweites Orchesterkonzert (Münchner Hofkapelle) im Odeon.

Frederick Delius: „Eine Messe des Lebens" (Zweiter Teil) für Soli, Chor und Orchester.

Josef Krug-Waldsee: „Der goldene Topf", symphonische Dichtung für großes Orchester, op. 51 (nach E. T. A. Hoffmanns phantastisch-humoristischem Märchen).

Wilhelm Berger: Zwei Gesänge mit Orchester (noch fraglich).

Karl Bleyle: „Flagellantenzug", Tondichtung für großes Orchester, op. 9.

Siegmund v. Hausegger: „Sonnenaufgang", ein Freiheitssang nach Gottfried Keller für gemischten Chor und großes Orchester.

Freitag, den 5. Juni, vormittags 11 Uhr:

Zweites Kammermusikkonzert im Saale des Hotels „Zu den vier Jahreszeiten".

Richard Lederer: Quartett in A für zwei Violinen, Viola und Violoncell.

Karl Kämpf: Lieder.

Carl Ehrenberg: Sonate in Es-dur für Violine und Pianoforte, op. 14.

Roderich v. Mojsisovics: Lieder.

Kurt Schindler: Lieder.

Paul Juon: Trio-Caprice (nach Selma Lagerlöf's „Gösta Berling") für Klavier, Violine und Violoncell, op. 39.

Nachmittags: Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.

Hector Berlioz: „Die Trojaner" (I. Teil 4—6 Uhr, II. Teil $^1/_2$8—11 Uhr).

Festdirigenten sind die Herren Generalmusikdirektor Felix Mottl, Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist und Ludwig Heß, Dirigent der Konzertgesellschaft für Chorgesang.

Außerdem haben folgende Künstler und Künstlervereinigungen ihre Mitwirkung in den Konzerten zugesagt:

Die Königlichen Hoforchester von München und Stuttgart; die Konzertgesellschaft für Chorgesang; Fräulein Mientje van Lammen (Sopran); Fräulein Else Schünemann und Fräulein Olga von Welden (Alt); die Herren Kammersänger Rudolf Gmür (Baß), Benno Haberl und Ludwig Heß (Tenor), Kammersänger Josef Loritz (Bariton); das Ahner-Quartett (Konzertmeister Bruno Ahner, Kammermusiker Emil Wagner und August Haindl, Kammervirtuos Karl Ebner); das Münchener Streichquartett (Professor Theodor Kilian, Georg Knauer, Professor und Konzertmeister Ludwig Vollnhals, Konzertmeister Heinrich Kiefer); das Russische Trio (Véra Maurina, Michael Preß und Josef Preß); Professor Schmid-Lindner (Klavier); Kammermusiker J. Horbelt (Kontrabaß); Professor B. Hoyer (Horn); Kammermusiker H. Scherrer (Flöte); Kammervirtuos Karl Wagner (Klarinette).

ILSEBILL

von Friedrich Klose[1])

... In einem ganz eigenartigen Verhältnis zur Symphonieform steht auch Kloses Opernwerk: „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau", das der Komponist selbst eine „dramatische Symphonie" nennt. Ich finde diese Benennung nicht sehr glücklich, insofern sie von anderen (wie z. B. von Berlioz bei seiner „Romeo und Julia"-Symphonie) schon für eine ganz andere Art von musikalischen Kunstwerken Verwendung gefunden hat. Aber sie ist in höchstem Maße bezeichnend für das künstlerische Ideal, das Klose vorschwebte, und das er in formal-stilistischer Hinsicht mit nahezu restlosem Gelingen verwirklicht hat. Er wollte eine Symphonie schreiben, d. h. also ein Werk der Tonkunst, das durch parallel verlaufende szenische Vorgänge gleichsam als eine Art von theatralisch dargestelltem „Programm" ergänzt und erläutert wird. Wie alle nennenswerten Opernkomponisten unserer Zeit ist auch Klose von Richard Wagner ausgegangen und in seiner musikalischen Ausdruckssprache verrät er vielfach noch sehr deutlich die Herkunft von der Kunst des Bayreuthers, stellenweise nicht weniger als sein Textdichter Hugo Hoffmann in den Stabreimen des Librettos. Aber trotzdem ist das, worauf er eigentlich hinaus will, etwas ganz anderes als das „musikalische Drama" im Sinne Wagners, das „Gesamtkunstwerk", zu dessen Verwirklichung sich Poesie und Musik — die also beide hier nur „Mittel zum Zweck" sind — als gleichberech-

[1]) Nachstehende Erläuterung des Kloseschen Werkes entnehmen wir dem Aufsatz „Friedrich Klose" von Rudolf Louis im 7. Heft des VII. Jahrgangs der „Musik" (Moderne Tonsetzer, Heft 3), S. 28ff.

tigte, einander ergänzende Faktoren sich verbinden. Vielmehr handelt es sich in „Ilsebill" um einen durchgeführten musikalisch-poetischen Parallelismus, um ein künstlerisches Ideal, das von dem von Richard Wagner in „Oper und Drama" theoretisch aufgestellten wesentlich abweicht, dessen Verfechter sich aber darauf berufen kann, daß auch der Bayreuther Meister in seinen späteren kunstphilosophischen Auslassungen (im „Beethoven", in dem Aufsatz „Über die Benennung Musikdrama") sich ihm ganz unverkennbar angenähert hat. Die Tendenz, ohne Verleugnung der großen Errungenschaften der Wagnerschen Kunst in der Art eine Modifikation und Korrektur an dem Bayreuther Kunstideale vorzunehmen, daß man das Drama als solches wieder mehr in den Hintergrund treten läßt und im Zusammenhang damit die rein und absolut musikalischen Absichten wieder stärker hervorkehrt, diese Tendenz gibt dem Spiele „Von dem Fischer und seiner Frau", wie mir scheinen will, eine ganz eminente entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Es ist nicht nur seines starken künstlerischen Gehaltes, sondern vor allem seiner Form wegen von Wichtigkeit, als ein stilistischer Fingerzeig und Wegweiser in die Zukunft der Oper.

Den Stoff zu „Ilsebill"[1]) hat das bekannte plattdeutsche Märchen „Von dem Fischer un syner Fru" geliefert, das die Brüder Grimm in ihrer unschätzbaren Sammlung deutscher „Kinder- und Hausmärchen" (1. Band, No. 19) uns erzählt haben. In der Form, wie das Märchen die Geschichte behandelt, ist sie die phantastisch-humoristische Illustrierung der ethischen Wahrheit, daß es im Wesen des menschlichen Höherstrebens selber liegt, an der Maßlosigkeit des eigenen Wollens und Wünschens zu scheitern, das Endziel der Befriedigung zu verfehlen, nicht weil es auf falschem Wege gesucht, sondern weil auf dem rechten Wege nicht zur rechten Zeit haltgemacht wird. Es ist die Warnung vor der Verderblichkeit jener Hybris, von der schon die alten Griechendichter so vieles zu singen und zu sagen wußten, — die als „Fabula docet" den moralischen Kern des Märchens bildet. In ästhetischer Hinsicht gibt ihm der wirkungsvolle Kontrast zwischen grotesker Phantastik und derbem Realismus, der Gegensatz von grob schematisierender Stilisierung und liebevoller Detailausmalung, in der sprachlichen Einkleidung die breite Behaglichkeit des pommerschen Platt sein eigenartig-reizvolles Gepräge.

Es ist klar, daß Friedrich Klose, als er es unternahm, der Anregung und einem um das Jahr 1860 entworfenen Plane seines Vaters folgend, das Grimmsche Märchen zu einem Opernwerke zu benutzen, nicht die Absicht haben konnte, die Erzählung „Von dem Fischer und syner Fru" so, wie sie in der Märchensammlung vorliegt, zu dramatisieren. Vielmehr konnte es sich nur darum handeln, daß das Märchen ihm mit seinem Grundgedanken und einigen Einzelzügen den Keim lieferte, aus dem eine eigene und selbständige Dichtung zu entwickeln war. Diese Selbständigkeit der vom Schwager des Komponisten, Hugo Hoffmann, verfaßten Operndichtung nachdrücklich zu betonen, ist deshalb wichtig, weil derjenige sich von vornherein in eine ganz verkehrte Stellung zu der Hoffmannschen Arbeit bringen würde, der mit der Erwartung an sie heranträte, das Märchen selbst, d. h. dieselben ästhetischen Reize und Qualitäten, die uns an jenem entzücken, nur in anderer, nämlich in dramatischer, Form und Einkleidung wiederzufinden. Ein solcher müßte notwendigerweise gegen die Verdienste des Textdichters ähnlich ungerecht werden, wie es seinerzeit so manche Beurteiler der Wagnerschen „Nibelungenring"-Dichtung gegenüber dem Bayreuther

[1]) Vgl. „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau. Eine dramatische Symphonie von Friedrich Klose. Gedicht von Hugo Hoffmann. Erläuterungen zur Dichtung und zur Musik von Rudolf Louis." Karlsruhe i. B. 1907.

Meister geworden sind, wenn sie dessen Werk am Nibelungenliede maßen oder mit ihm in eine gänzlich unangebrachte Parallele setzten. Vielmehr ist streng daran festzuhalten, daß das Märchen für die Operndichtung nur den oben umschriebenen Grundgedanken, den äußeren Rahmen der Handlung und eine oder die andere stoffliche Anregung geliefert hat. Vor allem war die Handlung selbst in ihrer fortschreitenden Entwickelung durchaus frei zu motivieren. Was die Charakterisierung der handelnden Personen anbelangt, so war eigentlich nur der eine Zug, daß das Weib den ins Maßlose strebenden Ehrgeiz repräsentiert, im Märchen deutlich vorgebildet. Für den äußeren Verlauf der Handlung waren dann vornehmlich zwei Dinge wichtig, die schon dem Märchen eigen sind. Einmal der Umstand, daß die Aufeinanderfolge der Wünsche wie der Geschehnisse den Charakter einer unaufhaltsam wachsenden Steigerung an sich trägt, und dann der Anteil, den die Natur an den Ereignissen nimmt, indem die anfangs friedlichen Elemente in dem Maße, als Ilsebill immer höher hinaufwill, immer mehr in ihren Äußerungen den Charakter des Drohenden und Warnenden annehmen.

Insoweit der Textdichter von der Märchenvorlage abwich, mußte er einerseits vereinfachen und zusammenziehen — indem er die sechs Verwandlungen der Originalerzählung auf vier reduzierte — anderseits vervollständigen und erweitern, indem er den halbschematischen Rahmen einer Handlung, den das Märchen eigentlich nur gab, mit dramatischem Leben und Inhalt zu erfüllen und durch psychologische Motivierung dieser Handlung die Konsequenz eines dramatischen Geschehens aufzuprägen hatte. In der Oper verlaufen die Ereignisse nun folgendermaßen: Der arme Fischer, der zusammen mit seiner Frau Ilsebill in einem kümmerlich zu einer Wohnung hergerichteten hohlen Baum haust — und zwar nicht wie in dem plattdeutschen Märchen an der See, d. h. am Meere, sondern entsprechend der Übertragung der Dichtung ins Hochdeutsche: im Binnenlande an einem Gebirgssee —, er fängt eines Tages einen riesengroßen Wels (Waller, Silurus glanis L.), der ihn zu seinem höchsten Erstaunen in menschlicher Sprache um Schonung anfleht. Freigelassen, gelobt der Fisch dem Fischer Dankbarkeit und Freundschaft. In dem Augenblick, da der Mann der ungläubigen Frau sein Abenteuer erzählt, hört man ein lustiges Lied ertönen: Bauern sind es, die auf der nahen Bergeshöhe sich ihres Lebens freuen. Ilsebill wird aufmerksam, und blitzschnell erwacht in ihr der Gedanke: so gut wie diese Bauern möchte sie es auch haben. Der Fischer muß zum Ufer hinab, den Wels herbeirufen und einen Bauernhof von ihm begehren. Der Wunsch geht sofort in Erfüllung, und alles ist zunächst eitel Glück und Zufriedenheit. Da nähert sich dem Bauernhaus eine herrschaftliche Jagdgesellschaft: ein Ritterfräulein hoch zu Roß mit glänzendem Gefolge. Und dieser Anblick, diese Erfahrung, daß es noch Höherstehende und Mächtigere gibt, weckt von neuem Ilsebills Begehrlichkeit. Der Wels soll sie in den Ritterstand erheben, und er tut es. Doch auch die Freude über diese Erhöhung ist nur von kurzer Dauer. Auf dem Schlosse, wo die früheren Fischersleute herrschen, erscheint ein Mönch, der den Kreuzzug predigt, und Ilsebill muß einsehen, daß die weltliche Macht vor der geistlichen zu weichen hat. Niemand von den sonst treu ergebenen Rittern und Knappen hört mehr auf ihre Befehle, alles folgt dem Ruf der Kirche. Diese schmerzliche Erkenntnis hat wieder den Erfolg, ihren Ehrgeiz noch höher hinauf zu steigern: auch diese letzte Staffel höchster, anscheinend unbeschränkter Macht muß sie erklimmen. Aber selbst jetzt, nachdem die Zaubermacht des Fisches sie zum Bischof gemacht, muß sie noch eine Enttäuschung erleben. Ein Gewitter, das während des Vorhergehenden allmählich aufgezogen ist, entlädt sich mit furchtbarer Gewalt. Entsetzlich ist das Toben der entfesselten

Elemente, und an ihrem Wüten scheitert auch die Macht der Kirche. Angst und Schrecken ergreift die Menschenmassen, die von überallher zusammengeströmt sind, um unter dem Banner der Kirche in den heiligen Kampf zu ziehen. Kein Wort der Drohung und Beschwörung, kein Bannfluch kann die allgemeine Flucht aufhalten, die nun anhebt. Und noch einmal muß Ilsebill sich ihre Ohnmacht eingestehen. Nur wer auch über die Natur zu gebieten vermag, herrscht wirklich schrankenlos, und das kann — Gott allein. Halb wahnsinnig in maßloser Überhebung scheut das unselige Weib auch vor dem letzten Frevel nicht zurück: so will sie sein, wie Gott, — — und was ihr zuletzt zuteil wird, das ist die schmähliche Rückkehr zu ihrem ersten kümmerlichen Fischerdasein.

Eine kolossale Steigerung ist, wie man sieht, die künstlerische Form des Ganzen. An dieser Steigerung nimmt nun die Musik in doppelter Weise teil. Einmal mehr innerlich, indem die musikalische Ausdrucksprache im Verlaufe der Handlung immer schwerer, gehaltvoller und komplizierter wird. Dann aber auch rein äußerlich dynamisch, indem die Instrumentation so angelegt wurde, daß nach der kurzen Einleitung, in der vom vollen Orchester in beschränktem Maße Gebrauch gemacht ist, weiterhin verwendet werden: im ersten Bild nur Saiteninstrumente, nämlich Streicher, Harfe, Klavier und als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne; im zweiten Bild Saiteninstrumente uud Holzbläser, dazu in der Jagdszeno vier Hörner auf der Bühne; im dritten Bild volles Orchester (durch Hinzutreten der Blech- und Schlaginstrumente), — ein Wächterhorn auf der Bühne; im vierten Bild volles Orchester, außerdem Orgel und sechs Posaunen auf der Bühne, Donner-, Sturm- und Regenmaschinen; im fünften Bild ganzes Orchester (in beschränkter Verwendung wie bei der Einleitung), — als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne.

In Einzelheiten, wie schon gesagt, den Einfluß Richard Wagners noch vielfach verratend, ist Kloses „Ilsebill"-Musik in der Ganzheit von einer Eigenart, einer Macht und Kraft der unmittelbaren Wirkung, die selbst den, der von Klose das Höchste erwartete, auf das Höchste überraschen mußte, als er sie zuerst kennen lernte. In dieser Oper ist der deutschen Bühne wieder einmal ein Werk gewonnen, das zwar ganz und gar nicht dazu geeignet ist, „Sensation", wie etwa Richard Strauß' „Salome", zu machen, das aber die beiden so selten vereinigten Vorzüge in gleicher Weise besitzt: den anspruchsvollen Kenner und ernsten Musikfreund nicht minder zu fesseln und zu befriedigen, wie es eines starken Theatererfolges beim großen Publikum stets gewiß sein kann.

Rudolf Louis

SYMPHONIE F-MOLL

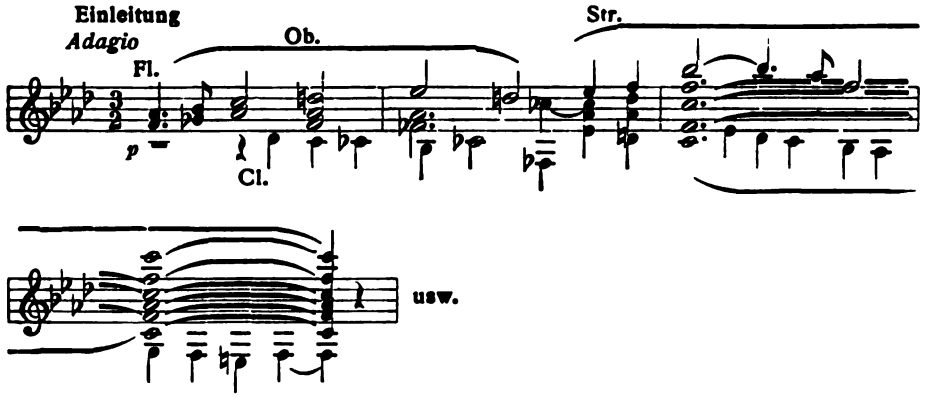
von Paul v. Klenau

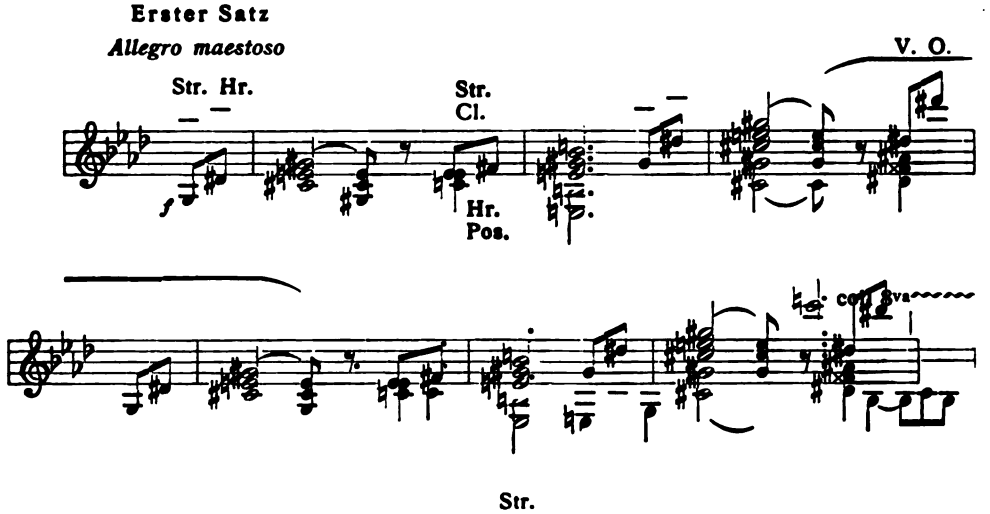
(Adagio; Allegro maestoso — Adagio espressivo — Allegro scherzando; Allegro molto)

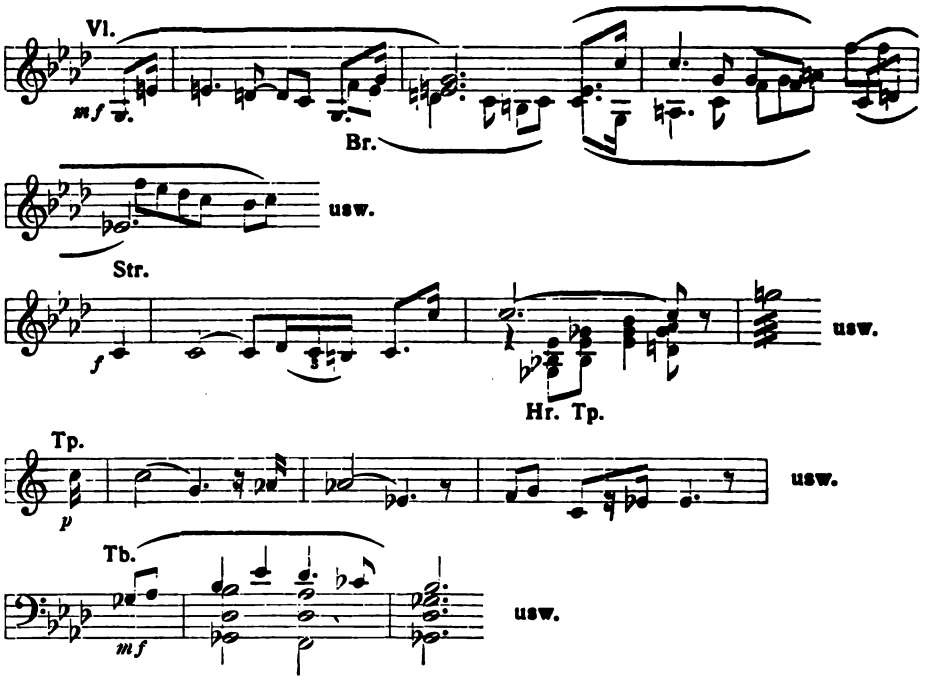
Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, Kontra-Fagott, 8 Hörner, 4 Tuben, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Schlagzeug, Orgel, 2 Harfen, Streichquintett.

Die Form meiner Symphonie ist rein musikalisch-architektonisch gedacht, und es liegt dem Werk keinerlei Programm zu Grunde. Der Inhalt ist somit ein reiner Empfindungsinhalt, und steht weder zu Vorstellungsbildern noch zu irgend welchen psychologischen Vorgängen in Beziehung.

Themenmaterial:

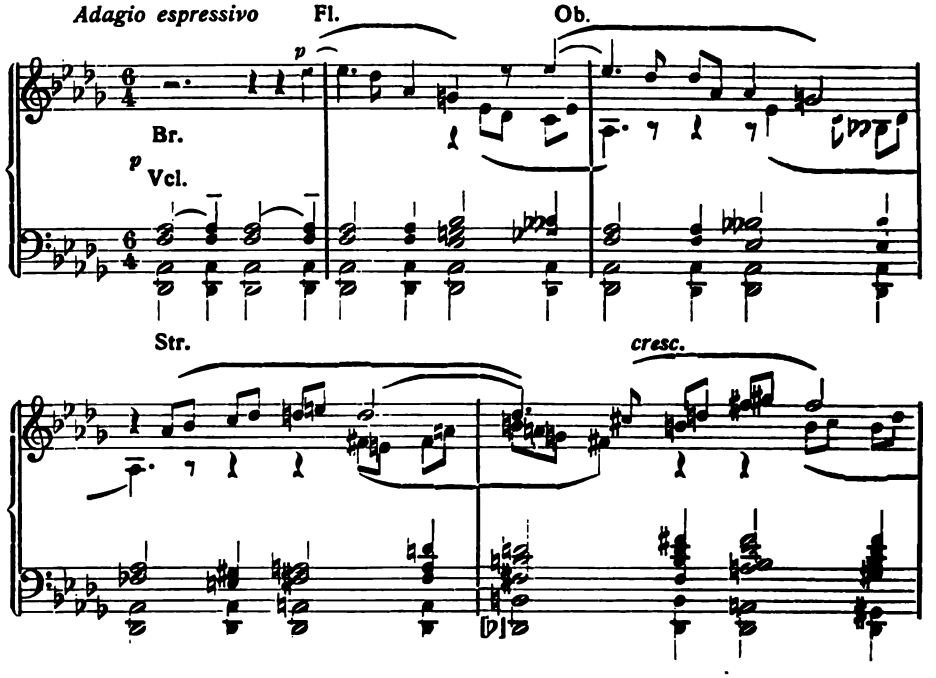


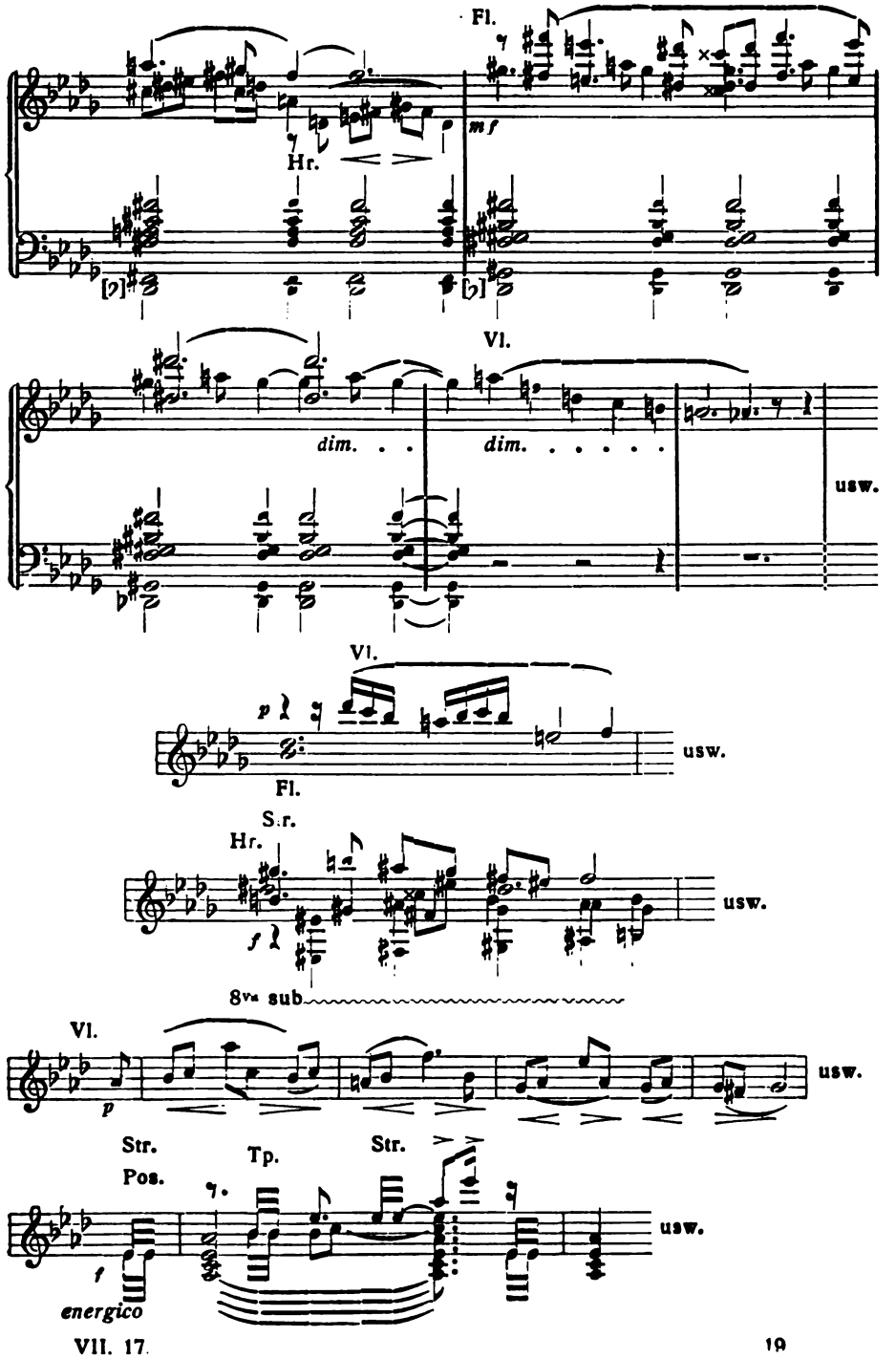


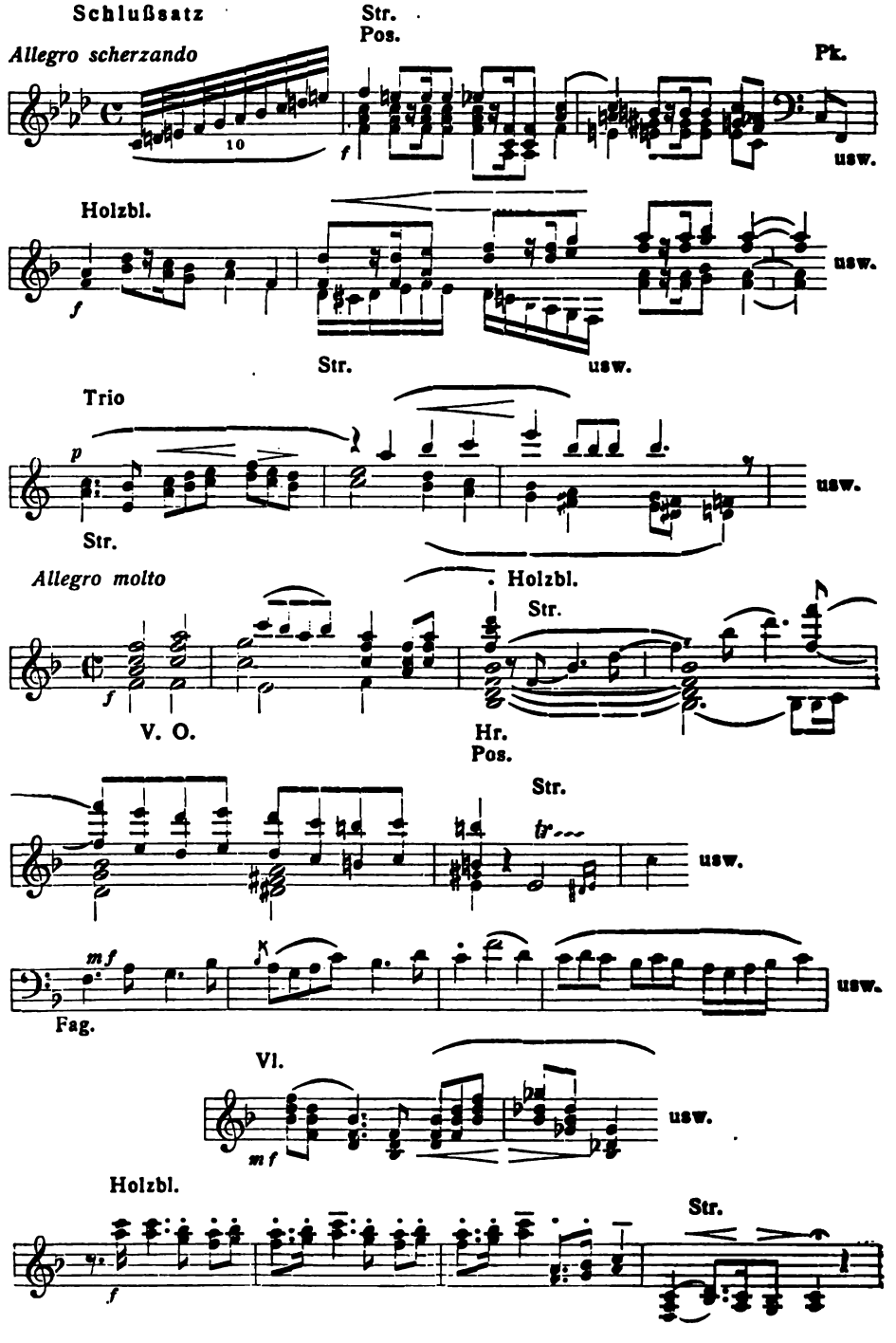


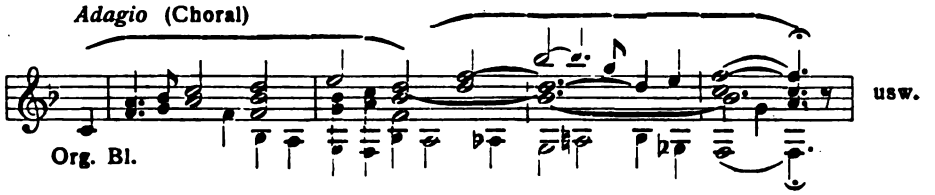
Zweiter Satz

Adagio espressivo




Fl.
mf
Hr.
Vl.
dim.
dim.
usw.
Vl.
p
usw.
Fl.
S.r.
Hr.
f
usw.
8va sub
Vl.
p
usw.
Str.
Pos.
Tp.
Str.
f
energico
usw.


Schlußsatz
Str.
Pos.
Allegro scherzando
Pk.
10
f
usw.
Holzbl.
f
usw.
Str.
usw.
Trio
p
usw.
Str.
Allegro molto
Holzbl.
Str.
f
V. O.
Hr.
Pos.
Str.
tr
usw.
mf
Fag.
usw.
Vl.
mf
usw.
Holzbl.
Str.
f



Paul v. Klenau

PHANTASTISCHE SUITE

für Klavier und großes Orchester

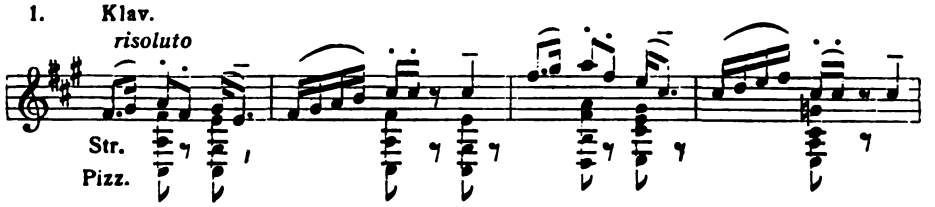
von Ernest Schelling

(Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch-Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotts, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, 2 Harfen, Tamburin, Pauken, Klavier und Streicher [meistens geteilt])

I. *Allegro marziale fis-moll* $^{3}/_{4}$.

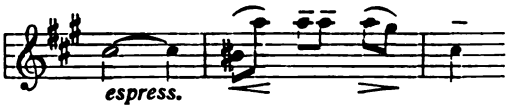
Nach kurzen Orchester- und Klavierkadenzen bringt das Klavier das erste Thema mit begleitenden Streichern (Pizz.):

1. Klav.



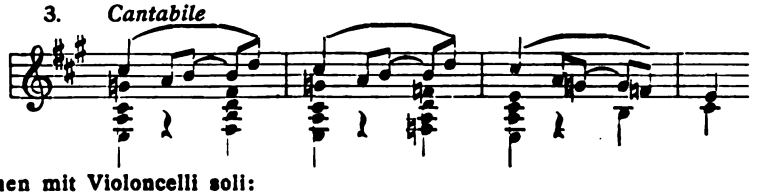
Das Orchester intoniert dann das Thema, vom Klavier begleitet. Nach dem Abschluß bringt die Klarinette ein Nebenthema (später verwendet):

2.



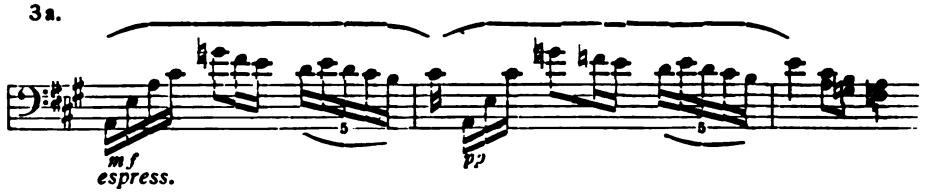
Entwickelung; kleine Soli anderer Instrumente. Klavierpassagenwerk hinüberleitend zum zweiten Thema (D-dur Dominante):

3. *Cantabile*



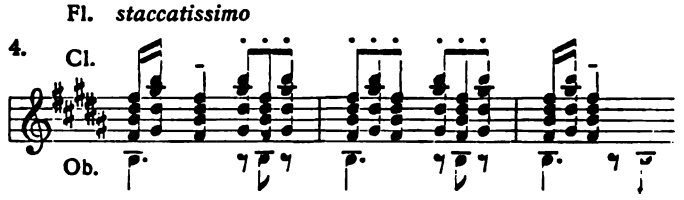
zusammen mit Violoncelli soli:

3a.

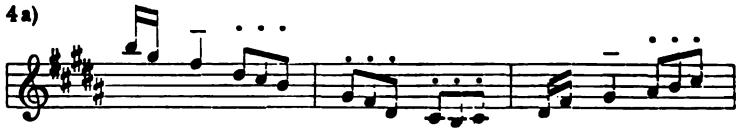


Verarbeitung mit Holzbläsern, Streichern und Hörnern, immer in der Dominante bis zur Durchführung. No. 1, 2, 3 werden solistisch im Orchester und kontrapunktisch verarbeitet. Das Klavier hat Passagenwerk. Die Violinen vergrößern No. 2 und leiten eine große Steigerung ein. Die Trompeten bringen den Anfang von No. 1 in Erinnerung. Langer Klaviertriller. *Meno mosso tranquillo* setzt das Englisch-Horn mit No. 1 ein. Die Holzbläser nehmen den Triller auf. Das Klavier bringt Thema No. 1. No. 3 und 3a erscheinen hierauf in der Dominante in Ges-dur, verschieden verarbeitet. Die Holzbläser bringen fortissimo No. 1, schneller Abschluß mit Coda in Fis-dur.

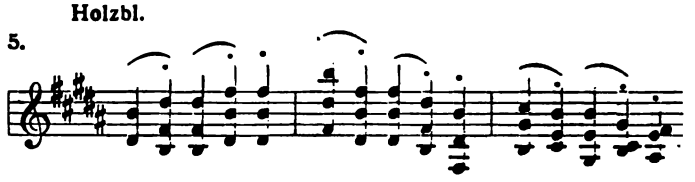
II. *Scherzando e molto leggiero H-dur* $^6/_8$, sehr leicht und phantastisch. Die Holzbläser bringen eine rhythmische Figur, die durch das ganze Scherzo geht:



mit der das Klavier das Hauptthema bringt:



Dieses wird nun umgekehrt. Die Oboe bringt ein neues Thema, das im Trio verwendet wird. Die Geigen bringen folgende Figur:

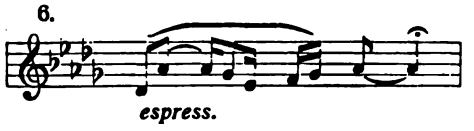


Trio in $^5/_4$ mit Englisch-Horn Solo:

dann Duo für Englisch-Horn und Klavier und Scherzo da capo.

III. *Intermezzo Adagio Des-dur* $^4/_4$.

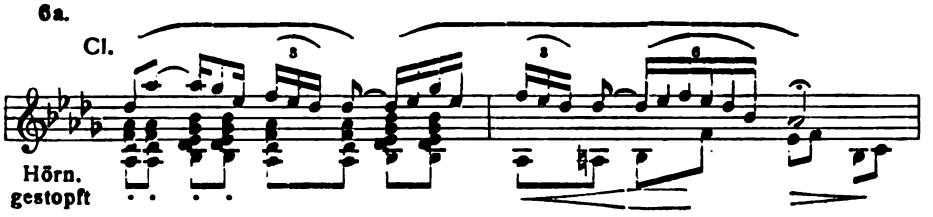
Das Thema wird angedeutet durch die Solo-Oboe:



Klarinette (Echo).

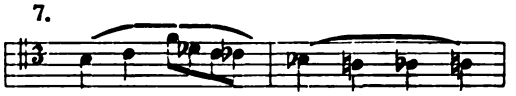
Das Klavier bringt dann das lange stimmungsvolle Thema, worauf die Klarinette variiert:

6a.



Klavier-Kadenzen. Celli soli:

7.

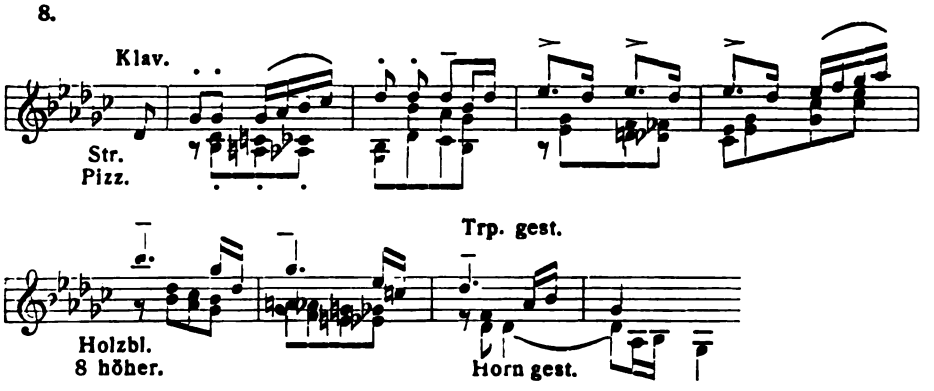


Klavier-Kadenz. Dann wieder 6a etwas verändert. Baßklarinette, Harfe, Englisch-Horn haben Soli. Abschluß ppp.

IV. *Virginia Reel* (ein nationaler amerikanischer Tanz, eine Art Gigue endiablé:), *Molto Vivace, Ges-dur* $^2/_4$.

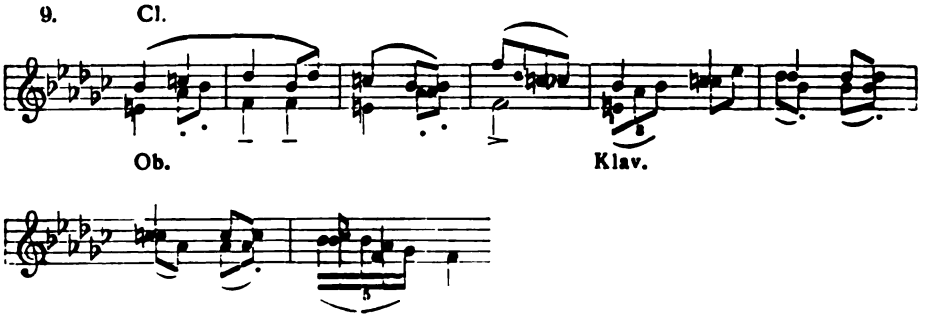
Das erste Thema ist aufgebaut auf „Dixie", einem nationalen amerikanischen Lied, das von den Südstaaten im Bürgerkriege als Kriegsmarsch benutzt wurde:

8.



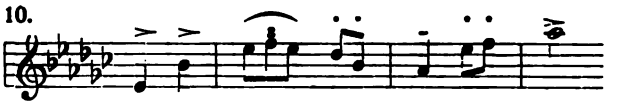
Das Orchester variiert und phantasiert über obiges bis zum zweiten Thema, zweigliedrig:

9.



Nach Entwickelung und Steigerung bringt die Trompete:

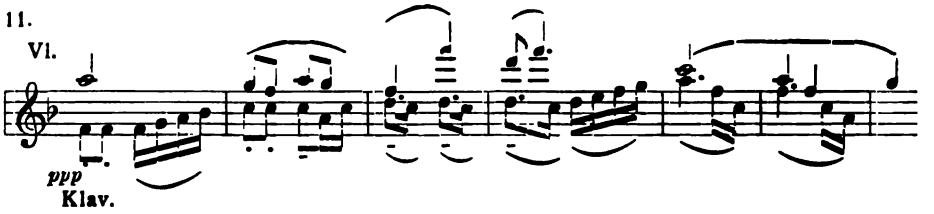
10.



(Scherzo)

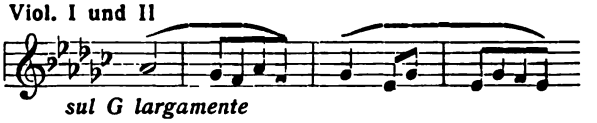
Fermate in Des-dur. Darauf kommt ein altes Sklavenlied: „Way down the Swanee River", von den vierfach geteilten Geigen usw. in Flageoletts gespielt zusammen mit „Dixie" (Klavier):

11.



Etwas Kontrapunkt, Umkehrung von 11, Wiederholung von 8, darauf nach 9 in Ges dur letzte Abteilung mit dem Thema:

12.



Große Steigerung zum *fff*, wo 8, 9 und 11 zusammen kommen. Coda: ein wilder Reigen fanatisch gesteigert. Man hört den Rhythmus des „Dixie" bis zu Ende.

Ernest Schelling

„ERHEBUNG" SYMPHONIE NO. 3

für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester

von Jan van Gilse

(Orchesterbesetzung: 3 Flöten [2 kleine Flöten], 2 Oboen, Englisch-Horn [auch 3. Oboe], Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte und Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, 2 Paar Pauken, Becken, große Trommel, Triangel und Glockenspiel, Streichorchester. Im dritten und fünften Satz eine hohe Sopranstimme.)

Als ich vor einigen Jahren bei Gelegenheit der Erstaufführung meiner zweiten Symphonie in Amsterdam um eine Analyse gebeten wurde, schrieb ich folgende Zeilen in das Programmbuch: „Man sollte doch, wo es sich um ein symphonisches, nicht programmatisches Werk handelt, vermeiden, dem Hörer eine poetische Erklärung, wenn diese überhaupt in einer abstrakten Form gegeben werden kann, aufzuzwingen. Selbst da, wo der Autor imstande wäre, ein ‚Programm' zu geben, vermeide man es: ich glaube nicht, daß es zum Genießen eines Werkes beiträgt, und es nimmt dem Hörer die Unbefangenheit, mit der er der Komposition gegenübertritt."

Und jetzt, wo die Bitte zu mir kommt, meine dritte Symphonie durch eine Analyse zu erläutern, da empfinde ich wiederum die Wahrheit dessen, was ich damals schrieb.

Ich möchte meiner dritten Symphonie nur ihr Motto als Leitwort auf den Weg mitgeben. Denn auch hier handelt es sich nicht um Programmusik. Und wenn ich hoffe, daß das musikalische Verständnis auch ohne thematische Analyse gewonnen werden kann, so möchte ich auch wünschen, daß der Stimmungsgehalt und die Stimmungsverhältnisse keiner näheren Andeutung bedürfen, als der Text des Gesanges dem Hörer geben wird. Denn „Erhebung" will als Symphonie wirken und seinen Inhalt im symphonischen Stil und in symphonischen Formen zur Darstellung bringen. Und welchem Antriebe das Werk sein Entstehen verdankt, das sagt das Sopransolo zum dritten Satz, das sagen die Strophen aus dem Hohenliede. Zum Schluß und am klarsten sagt es das Motto, das ich jetzt der Aufführung vorausschicke:

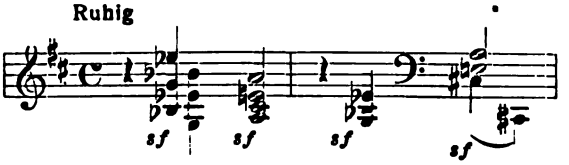
Gebückt in mich und lebensmüd' ging ich auf dunklen Wegen,
Wo Todesstimmen riefen ... Da kamst du mir entgegen,
O Liebe! Führtest mich auf himmelklaren Höh'n.
Nun weiß ich: „Nur aus Liebe ist alles gut und schön!"

Jan van Gilse

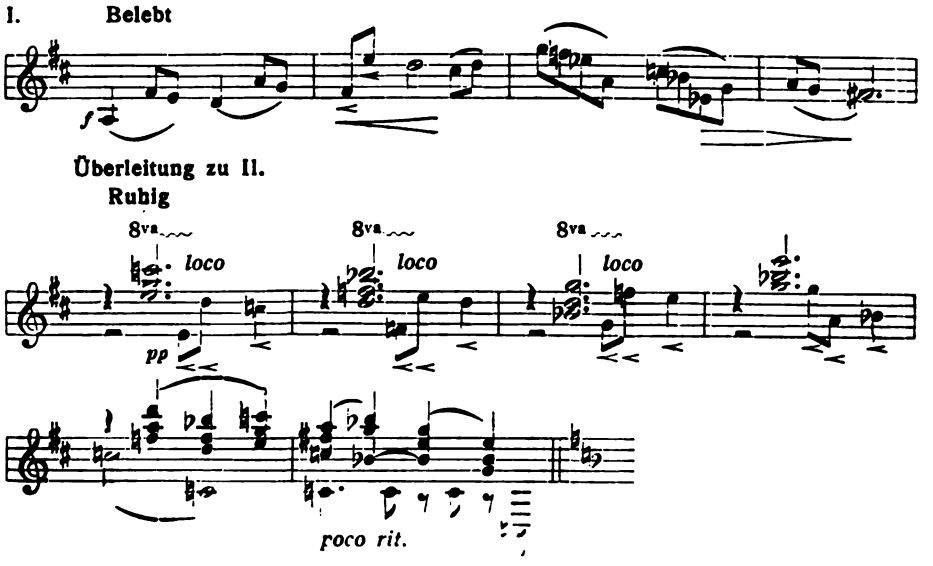
QUARTETT

für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell
von Karl Pottgießer

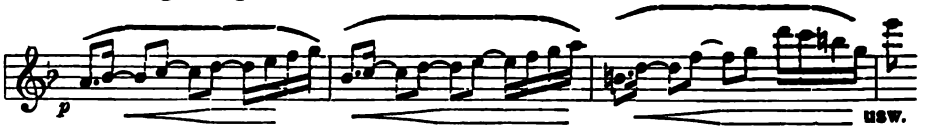
Erster Satz. Einer Einleitung, die mit kräftigen Akkorden:



und einer rezitativisch melodischen Andeutung der späteren Themen beginnt, folgt der thematische Aufbau:

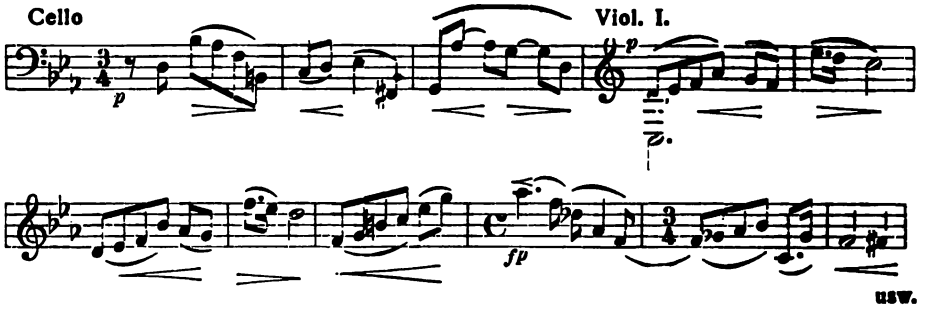


II. Sehr mäßig bewegt

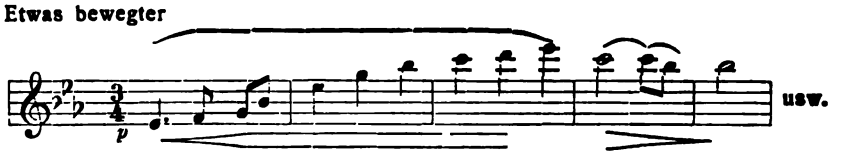


Zweiter Satz.

I. Nicht zu langsam



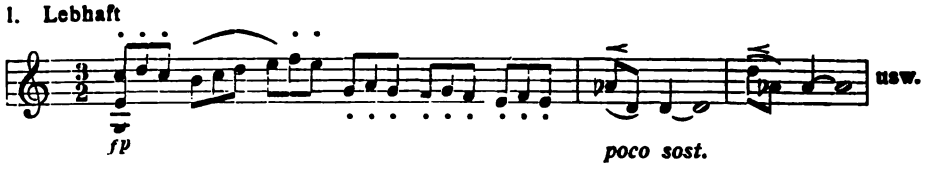
II. Etwas bewegter



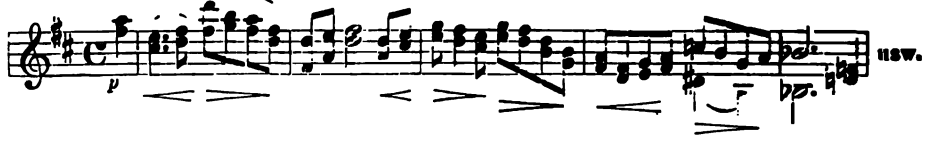
Die Themen finden in Doppelvariationen weitere Verwertung.

Dritter Satz. (Scherzo mit zwei Trios).

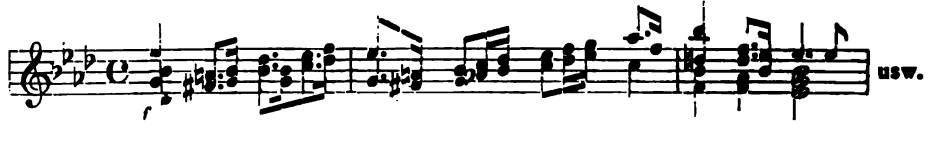
I. Lebhaft



II. Ruhig



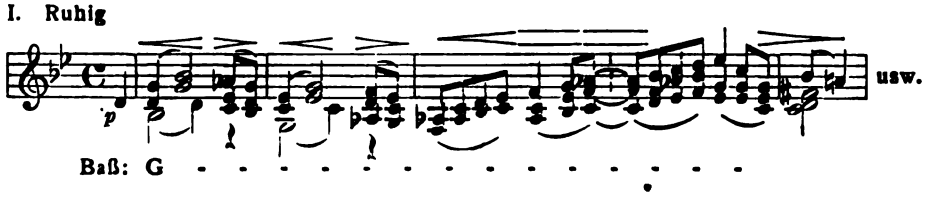
III. Fröhlich bewegt



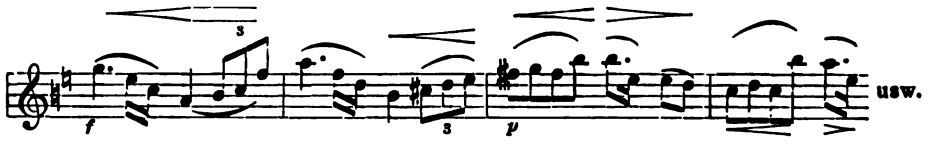
Vierter Satz. Zwischen Scherzo und Schlußsatz wird noch ein kurzer langsamer Satz eingeschoben mit folgenden thematischen Mitteln:

Nach einer Einleitung

I. Ruhig

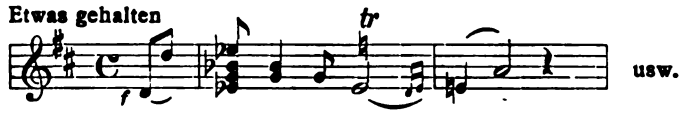


II. Bewegt

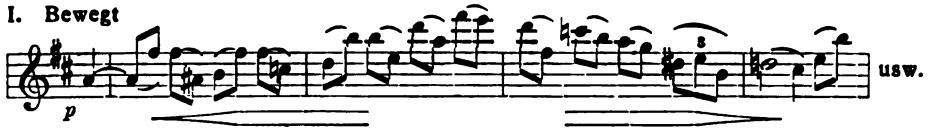


Fünfter Satz. (Rondoform)

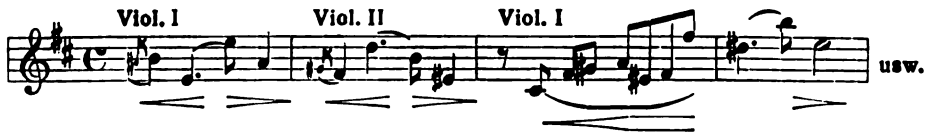
Einleitung:



I. Bewegt

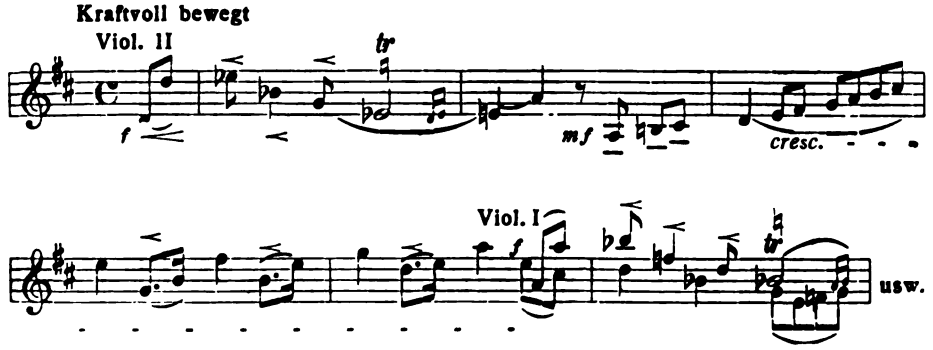


II. Mäßig bewegt



III. (Fuge — vgl. Einleitung)

Kraftvoll bewegt



IV. Sehr mäßig bewegt

Cello

Karl Pottgießer

OCTETTE SYMPHONIQUE

Kammersinfonie für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett, op. 15

von Henri Marteau

Komponiert 1907—1908 (der erste Satz Februar-März 1908, der zweite, dritte und vierte August-September 1907)

Dem Andenken Richard Mühlfelds gewidmet

Dieses Werk, obwohl keineswegs Programmusik, ist inspiriert von den verschiedenen Episoden aus dem Leben eines Künstlers.

Erster Satz. Die Einleitung (in f-moll) ist sozusagen die Vorführung der schmerzlichen Begebenheit, die uns so unerwartet dieses großen Künstlers beraubte; sie ersetzt auch in meiner Idee den wohlbekannten Satz aus dem Märchen: „es war einmal . . .“ Das erste Thema (in F-dur), aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt, will die Freuden der Kindheit malen, Heiterkeit und Ausgelassenheit, aber das zweite Thema (in d-moll) zeigt alsbald, daß Kummer ihr nicht immer erspart bleibt. Die Durchführung, ganz aus einem „fugato“ zusammengestellt (Motiv genommen vom ersten Thema in F-dur), zeigt das Kind arbeitend „wie im Spiel“ und so zur Reife des Geistes gelangend. Nach der Wiederkehr der Hauptthemen beschreibt die Coda den jungen Künstler als Jüngling — von Idealen und Hoffnungen erfüllt . . .

Zweiter Satz. In diesem Adagio (in Es-dur) habe ich die beiden großen Momente aus dem innerlichen Leben des Menschen und Künstlers zu malen versucht: die Religion (Glaube an ein höheres Wesen, Hoffnung auf die erlösende Mission der Kunst), und die Liebe . . . Wenn ich in es-moll schließe, so ist es, weil niemand dem allgemeinen Gesetz entgeht: welcher Gläubige hat nicht seine Stunden des Zweifels? Die Liebe blüht, wie der Frühling — aber der Winter ist nahe . . .

Dritter Satz. Jetzt kommt die Auflehnung gegen die niedrigen Satzungen der Menschen, der Sarkasmus gegen die Philister der Kunst, aber auch der Trost, durch die Natur gespendet (ländliches Thema: Flöte, Klarinette und Horn); zum Schluß der endgültige Sieg der Intelligenz und des Talentes . . . (Coda in C-dur) . . .

Vierter Satz. Ciaconna. — Hier ist der Künstler zu reifem Alter gelangt; er strebt immer höher, er sucht die Vollkommenheit, kämpft gegen seinen eigenen unvollkommenen Organismus und will die Gottheit erlangen — — —

Der Tod wacht und verschont niemand . . .

Die letzten fünf Takte in F-dur sagen: „So war das Leben eines edlen Künstlers.“

Henri Marteau

MOLOCH

von Max Schillings[1])

... Daß Emil Gerhäusers Dichtung an den großartigen Torso von Friedrich Hebbel anknüpft und natürlich auch die von Emil Kuh überlieferten Äußerungen und Mitteilungen des Dichters über Idee und Plan der unvollendeten Tragödie sich zunutze gemacht hat, darf ich als bekannt voraussetzen. Die dichterische Gestaltung mußte sich indes in hohem Maße von Hebbels Fragment emanzipieren, da dieses viel zu breit und weitläufig für die Zwecke und Bedürfnisse des Tondramas disponiert war und in seinen beiden vollendeten Akten nur sehr schleppend über die Exposition hinausgeht. Für die „lyrische" Bühne ist größte Knappheit und Präzision der Gestaltung bei vollster Deutlichkeit der Vorgänge die unerläßliche Lebensbedingung eines Dramas, und diese schwierige Aufgabe hat Emil Gerhäuser glänzend gelöst. Trotzdem an einigen entscheidenden Stellen Hebbels Wortlaut, zum Teil mit leichten Retuschen, beibehalten ist, erstreckt sich die Gestaltungtätigkeit des Dichters nicht allein auf untergeordnete Motive, die er frei umbildete, sondern bis zu einem gewissen Grad auch auf die Grundidee. Diese läßt Gerhäuser nämlich ganz im Hintergrund und betont dafür die psychologische Entwickelung einer bei Hebbel erst in zweiter Reihe stehenden Person.

Der Träger der Hebbelschen Idee ist der karthagische Molochpriester Hieram, der, selbst ungläubig, den Molochkultus nach der Zerstörung Karthago's nach dem fernen Thule verpflanzt, um sich durch die kulturzeugende Kraft des Gottesgedankens ein Volk von Rächern heranzuerziehen, das den Besiegern Karthago's, dem stolzen Rom, den Untergang bringen soll. Die Idee selbst ist, zu zeigen, wie die Macht des religiösen Gedankens schließlich sogar den überwältigt, der ihn erdacht. Hieram wird als Betrüger erkannt und bekennt sich zu seinem grandiosen Betrug, der ihm notwendiges Mittel zur Erfüllung seiner Kulturmission gewesen sei. Doch, die er rief, die Geister, haben bereits den Fanatismus des ganzen Volkes entfacht, das jetzt nicht mehr glauben will, daß der Gott nur Geschöpf des Priesters ist und sich im Glaubenseifer gegen den Gottesleugner wendet. In einem starken Symbol wollte also Hebbel hier die ganze Religiongeschichte konzentrieren. Diese Idee ließen Gerhäuser und Schillings, die an der Gestaltung des Stoffes gemeinsam schufen, fallen und stellten Hebbels Helden, dem Oberpriester, den Königssohn Teut als zweiten Helden, genau betrachtet sogar als den eigentlichen Helden, gegenüber. Wie bei Hebbel, so findet auch bei ihnen der starke Willensmensch Hiram (so schreiben sie den Namen, vom Original abweichend) im Gemütszustand des Teut einen fruchtbaren Boden für seine Lehren. Teut ist der Träger der dunklen, sagenhaften Überlieferungen von wirren Gottesvorstellungen, die sich im Volk Thule's von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzten, und an die Hiram's großartiger Racheplan anknüpft. Der phantastische Träumer versenkt sich mit Inbrunst in den neuen Kultus, in dem er die Erfüllung dunklen Ahnens zu erkennen meint. Er verläßt Vater und Mutter, wendet sich von dem geliebten Mädchen ab, weil sie alle seinem Empfinden fremd gegenüberstehen. Aber seinem Beispiel folgt fast das ganze Volk, da Hiram die Schätze karthagisch-phönizischer Kultur als Beweis- und Lockmittel verwenden

---

[1]) Nachstehende Erläuterung des Schillingsschen Werkes entnehmen wir dem Aufsatz „Max Schillings" von Ernst Otto Nodnagel im 6. Heft des VI. Jahrgangs der „Musik", S. 331 ff.

kann, und so nehmen sie mit dem neuen Kultus auch die Kultursegnungen, insbesondere Ackerbau und Schiffahrt, willig an. Teut ist es, der endlich den „frommen Betrug" Hieram's durchschaut und diesen in den Tod treibt. Aber Teut selbst, der mit der Erkenntnis, daß Moloch nur ein Götze sei, nicht auch seinen Gottglauben verloren, sondern verinnerlicht hat, wird bei seinem Versuch, das Volk darüber aufzuklären, Opfer des Fanatismus. Wie die Ausgestaltung des Teutcharakters, so sind auch andere Motive der Dichtung neu, Eigentum der beiden Schöpfer des Tondramas; namentlich die Gestalt der Königin Velleda hat mit der gleichnamigen Figur Hebbels nichts als den Namen gemeinsam, erinnert dagegen an die Seherin Velleda, von der Tacitus berichtet.

Die Partitur ist großartig in ihrem architektonischen Aufbau, ihrer künstlerischen Organisation. Jeder Akt ist ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus, dessen gerundete, ebenfalls in sich geschlossene Einheiten die einzelnen Szenen bilden. Nicht nur durch die konsequente Durchführung und wohlberechnete Steigerung der einzelnen leitenden Themen, sondern auch durch die Einheit und Klarheit der Tonalität innerhalb der einzelnen Akte ist die plastische Energie der musikalischen Form bedingt. Dabei ist auch das künstlerische Prinzip des Kontrastes mit weiser Hand angewandt. Die zarten lyrischen Szenen zwischen Theoda und Teut haben neben ihrer dramatischen auch formtechnische Bedeutung, ebenso die beiden monumentalen Monologe des Hiram im ersten und im zweiten Aufzug. Große Pracht und vornehme Kunst entfaltet Schillings in den feierlichen Chören des Moloch-Kultus. Zu dem düsteren Ernst der Moloch-Idee und der Hiram-Partie, sowie der Glaubenskämpfe in Teuts Brust bildet einen wundervollen Gegensatz der kraftvolle, kernige Jubel und die dithyrambische Ausgelassenheit des Erntefestes, dessen musikalische Darstellung mir den Höhepunkt im bisherigen Schaffen des Tondichters zu bilden scheint.

Die musikalische Erfindung ist im „Moloch" von vielleicht noch größerer Prägnanz, als in den beiden früheren Bühnenwerken von Schillings, dabei meist von großer Schönheit und erstaunlicher Wandlungsfähigkeit. Die rhythmische Energie der Erfindung überträgt sich natürlich auch auf die reiche Polyphonie des Stils, die durch die klare durchsichtige Orchesterbehandlung in überaus bestimmter und plastischer Weise zutage tritt. Wie im „Pfeifertag", so war Schillings auch im „Moloch" darauf bedacht, die Orchesterpalette zu bereichern. Die von Mustel in Paris konstruierte Celesta, ein Stahlplattenklavier, hat ja vor ihm schon Mahler in seiner „Sechsten Symphonie" in Anwendung gebracht. Dafür ist aber Schillings der Erste, der sich zur künstlerischen Einführung der Heckelschen Baßoboe entschlossen hat; dieses interessante, nach dem Erfinder, dem Biebricher Instrumentenbauer Heckel auch Heckelphon genannte Instrument ist bestimmt, neben der Altoboe (dem Englischen Horn) den Baß der Oboengruppe zu bilden.

In seiner „Moloch"-Partitur, wie auch in dem noch jüngeren Chorwerke „Dem Verklärten" op. 21 hat Schillings übrigens eine Neuerung versucht, deren Vorteile meiner Meinung nach von den Nachteilen überwogen werden. Ich meine die Notierung der „transponierenden" Instrumente dem Klange nach, also, als ob sie in C-Stimmung ständen. Schillings dehnt dies Experiment — natürlich nur in der Partitur, in den Orcherstimmen vermeidet er mit Recht die Verwirrung, die eine solche Revolution zur Folge haben würde — auf alle transponierenden Instrumente aus: Englisch Horn, die Klarinettengruppe, Trompeten und Hörner sind davon betroffen. Mir scheint diese Schreibweise zwar nicht ganz so bedenklich, wie die überflüssigen radikalen Versuche, unsere Partiturschrift über den Haufen zu werfen;

aber auch sie gibt eine der wesentlichsten praktischen Eigenschaften der heutigen Partiturordnung unnötig auf. Gerade die transponierende Schreibweise macht das Partiturbild übersichtlicher, weil sie dem Dirigenten, — der doch natürlich nicht jede einzelne Note zu lesen hat, sondern gerade auf die Bildwirkung der ganzen Seite angewiesen ist, — im Schriftbild eine graphische Darstellung des Klangverhältnisses gibt. Die Einheitschlüssel dagegen und die Fiktion der Einheitstimmung lassen nicht mehr auf den ersten Blick erkennen, welche Stimmen das Wort haben. Bei Partituren für großes Orchester müßte der Dirigent fortwährend von Seite zu Seite nach der Systembezeichnung sehen, was eine ganz unnötige zeitraubende Erschwerung mindestens seiner Vorbereitung bedeutet. Wie unbequem das Partiturlesen schon durch die Schillingssche „Erleichterung" wird, habe ich am Schreibtisch (auch am Klavier!) schmerzlich empfunden, als ich den „Moloch" zum Zweck der Analyse studierte. Es ist darum zu bedauern, daß ein Meister von der Bedeutung Schillings' an diese unklaren Reformbestrebungen Konzessionen macht.

Ernst Otto Nodnagel

DER GOLDENE TOPF

Symphonische Dichtung für großes Orchester (nach E. T. A. Hoffmanns phantastisch-humoristischem Märchen gleichen Namens), op. 51

von Josef Krug-Waldsee

Ein Märchen von E. T. A. Hoffmann erzählt von dem träumerisch-phantastisch angelegten Studenten Anselmus, der im Banne eines seltsamen Zaubers steht. Eines schönen Frühlingsabends unter einem Holunderbaume ruhend, belauschte er in dessen Ästen und Zweigen drei grüngoldglänzende, zarte Schlänglein. Durch ihr wundersames Rascheln, Rieseln und Geschlängel, das zuweilen wie Akkorde von Kristallglocken zusammenklang und sich zu seltsamen Harmonieen vereinigte, wurden seine Sinne gar bald gefangen genommen. In einem der Schlänglein erschaut er Serpentina, die jüngste Tochter eines alten Zauberers, der aber im profanen Leben sich als Archivarius Lindhorst präsentiert. Ganz unter dem Banne des Erlebten begibt sich Anselmus in die Dienste des Archivarius, macht hierdurch Bekanntschaft mit den wundersamsten Geschehnissen — und nach abenteuerlichen Kämpfen mit fabelhaften Ungeheuern und Unholden gelingt es ihm, die Zauber — wenn auch mit Überwindung vieler Gefahren, so doch nicht ohne Humor — zu lösen. Er wird mit der entzauberten Serpentina vereint, und im Besitze des „goldenen Topfes", der die wunderbarsten Schätze und Reichtümer birgt, ziehen die beiden Glücklichen in das Märchenland Atlantis, wo jede Sehnsucht gestillt, jeder Wunsch erfüllt wird.

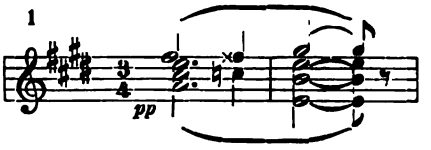
Dieser in kurzen Umrissen wiedergegebene Inhalt des Märchens von E. T. A. Hoffmann ist der Orchesterpartitur der symphonischen Dichtung vorangestellt.

Er soll für die Konzertaufführung der Tondichtung kein direkter Führer sein, sondern dem mit dem Märchen nicht Bekannten eine kleine Handhabe bieten. Nichts will die musikalische Komposition weniger, als die einzelnen Szenen des Märchens in nur realistischer Tonmalerei widerspiegeln! Das Ganze soll vielmehr ein musikalischer Niederschlag, ein musikalisches Nachtönen der Stimmungen des schon dichterisch mit so viel Singen und Klingen umwobenen Märchens sein. Der

eminent musikalische Gehalt, vermischt mit jener Hoffmann eigenen phantastischen Romantik, der auch zuweilen das humoristische Moment nicht mangelt, verlockte zu orchestralen Klangbildern, deren inneren Zusammenhang mit der Dichtung zu enträtseln dem Zuhörer überlassen bleiben möge.

Die langsame Einleitung (Andante) beginnt mit der zweimal, in gesättigten Klangfarben auftretenden Akkordfolge (1):

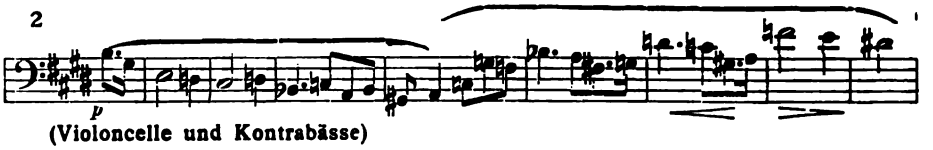
1



die im Verlauf des ganzes Werkes öfters wiederkehrt und ihm gewissermaßen den Grundton verleiht.

Violoncelle und Kontrabässe intonieren hierauf eine acht Takte umspannende, träumerisch sinnende Kantilene, die als Thema (2) bezeichnet werden möge:

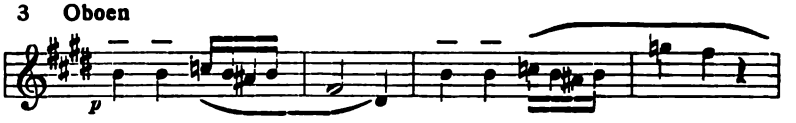
2



(Violoncelle und Kontrabässe)

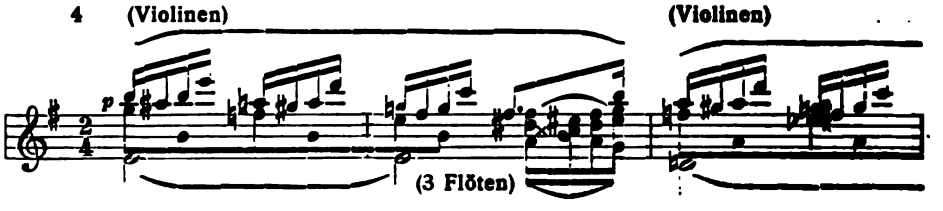
Die Oboen antworten alsdann mit der, von gedämpften Hörnern umschleierten neuen Phrase, die als Thema (3) gelten kann:

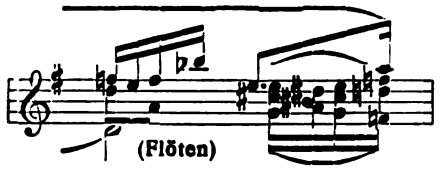
3 Oboen



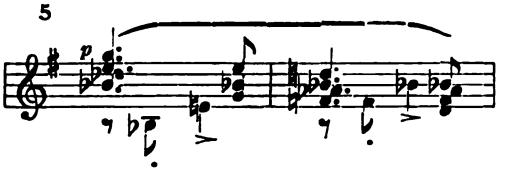
Nun erklingt wieder jene Grundakkordfolge (1), aber dieses Mal eine Quinte höher. Alles bisher Gehörte zieht in der höheren Transposition nochmals am Ohr vorüber. Bald vollzieht sich eine Annäherung der Themen 2 und 3 — Thema 2 in den Violoncellen und Kontrabässen, Thema 3 in Oboen und Klarinetten — wogegen die Violinen in chromatischen Windungen anstürmen. Mittels eines großen „Crescendo" wird ein erster dynamischer Aufschwung herbeigeführt, der Thema 2 schon auf der Höhe seines Glückes zeigt. Aber alles das war nur gleichsam eine Vision, ein Traum, den ein jäher Schlag zerstört, und ein einsam klagendes englisches Horn — Thema 2 — leitet zum Allegro, ma non troppo über. Dieses entrollt ein Tonbild, das mit der „Holunderbaumszene" des Märchens nicht schwer in Zusammenhang zu bringen ist. — In zarte Tonschleier der Violinen gehüllt, steigen vermittelst chromatischer Gänge drei Flöten in behendem Geschlängel empor. Die Violinen bringen das Hauptmotiv (4) dieses Allegrosatzes:

4 (Violinen) (Violinen)

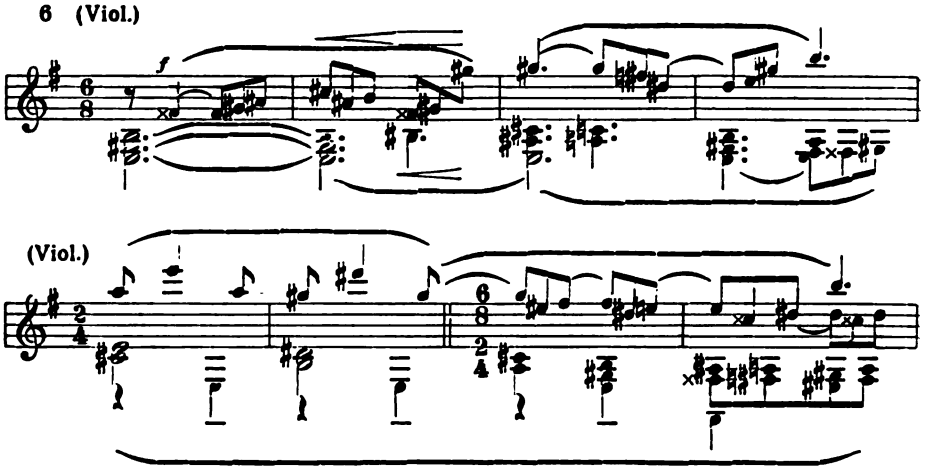




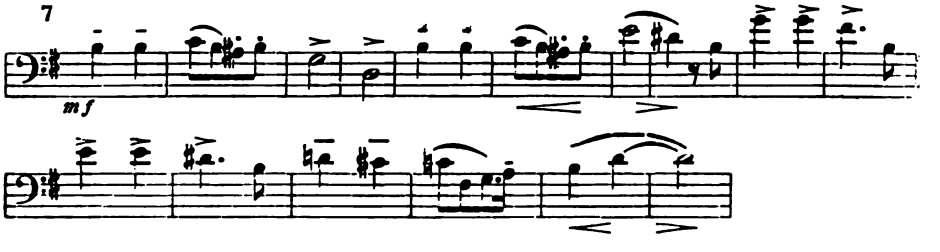
Im Verlauf des feingeäderten Satzes merke man sich noch als weiteres Element dieses Tonbildes die Akkordfolge der zwei Takte (5):



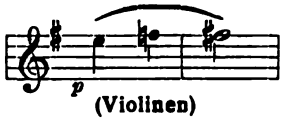
Die Tonsprache erreicht ihren Höhepunkt bei jenem Ausbruch der Verzückung und Wonnetrunkenheit, der das ganze Orchester in hoch anstürmenden Tonwogen sich erheben läßt:



Das Bild wird sodann ergänzt durch folgendes Seitenthema (7), das in seiner wohligen, beruhigenden Haltung weitere Kreise zieht. Es erklang schon in der Andante-Einleitung als Thema (3), lautet aber hier:



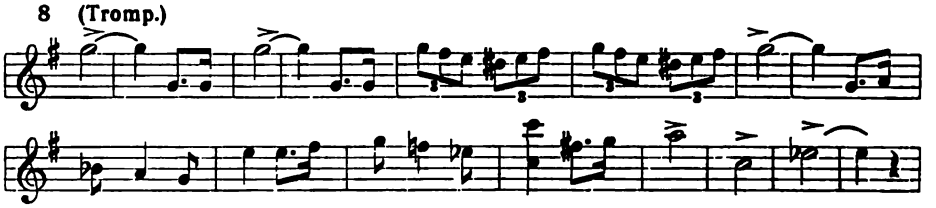
Die Gesangsmelodie liegt in den tiefen Holzblasinstrumenten; die Violinen lassen hierzu in kontinuierlicher Weise die drei Töne von Thema (1) erklingen:



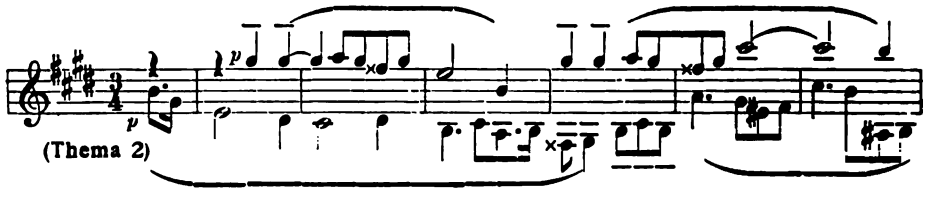
(Violinen)

Nach einer Repetition der 16 Takte ausfüllenden Melodie zitieren die Trompeten unter energischen Akkordschlägen der Posaunen das wie eine Warnung ertönende Motiv des „bösen feindlichen Prinzips“ (8):

8 (Tromp.)

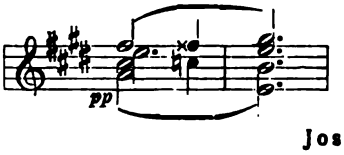


Nach einer kurzen Verschmelzung von Thema 4 und 6 und nachdem das Ganze in üppigen Farben erglühte, wird in einer Art Rückgang oder Abstieg dieser Teil abgeschlossen und zu einem ruhigeren Mittelsatz übergeführt. Dieser kehrt wieder zum beschaulichen, träumerischen Inhalt der Einleitung (Andante) zurück. Die Instrumentation ist hier jedoch von noch zarterer Klanggebung als früher. — Ein kurzes, nur vom Streichquartett getragenes Sätzchen (Des-dur), von einer Solovioline leicht umspielt, beschließt diesen mehr in zarte Lyrik getauchten Teil. — Die nun folgende, breiter ausgeführte Fuge gemahnt in ihren Klangfarben und ihrer Charakteristik an ein wildes Kämpfen von Unholden und Ungetümen. Die drei Hauptthemata 8, 2, 7 kommen, indem sie die wunderlichsten Metamorphosen durchzumachen haben, zu dramatischer Durchführung. Aus dieser „Hexenküche“ werden wir erst wieder erlöst, nachdem Thema 8 im verzweiflungsvollen Kampfe seinen Untergang gefunden und sein böses Dasein röchelnd ausgehaucht hat. (Soli von Kontrafagott und Baßklarinette.) — Ein kleines „Requiem“ führt zur Schlußapotheose des symphonischen Lustspiels. Diese knüpft wieder an die musikalische Einleitungsprophezeiung an und bringt eine Vereinigung der beiden Hauptthemen 2 und 3:



(Thema 2)

Das Ganze kommt mit den dem musikalischen Märchen zugrunde gelegten, breitgezogenen drei Lichtakkorden:



zu sonnigem Ausklang.

Josef Krug-Waldsee

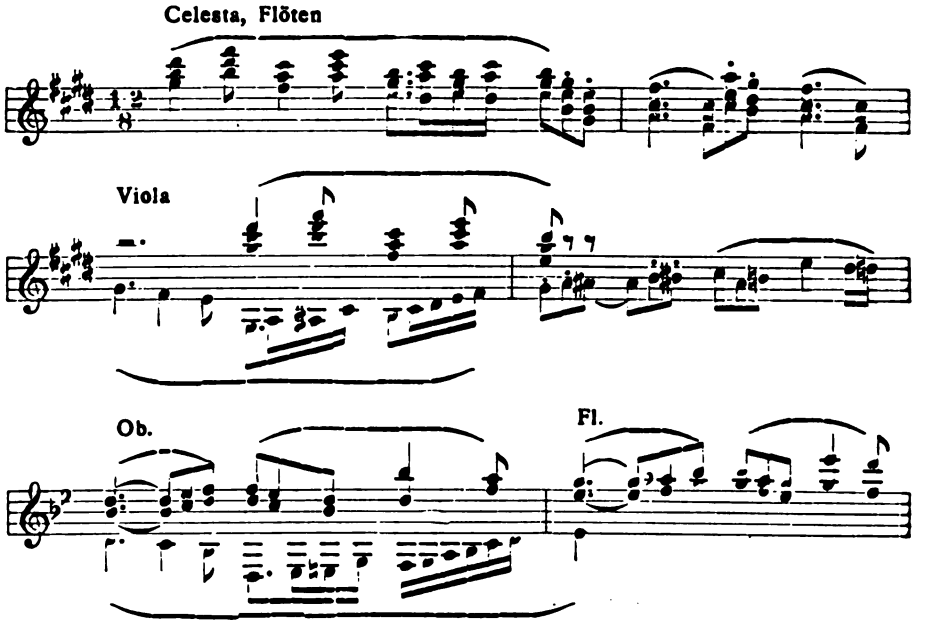
FLAGELLANTENZUG

Tondichtung für großes Orchester, op. 9

von Karl Bleyle[1])

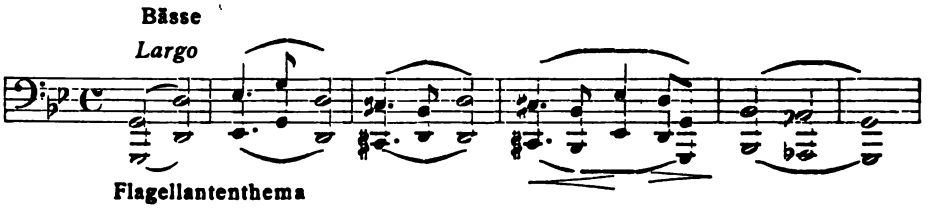
Zu den merkwürdigsten Erscheinungen des Mittelalters gehören die Geißler- oder Flagellantenzüge, denen sich während ihrer weitausgedehnten Wanderungen oftmals viele Tausende von Büßern anschlossen. Ihre schwermütigen Gesänge, die sie während einer martervollen Selbstgeißelung ertönen ließen, übten auf die Menschen einen niederschmetternden Eindruck aus, so daß alle Lust und Fröhlichkeit verstummten. Diese Stimmungsgegensätze mit ihrem bedeutsamen seelischen Untergrund waren die Veranlassung zur musikalischen Gestaltung des Stoffes.

Die Schilderung einer Volksbelustigung vor den Toren der Stadt eröffnet das Werk. Nach einer kurzen Einleitung, die auf dem übermäßigen Dreiklang einsetzt, geht das Orchester zu einem wiegenden Tanzrhythmus über:



[1]) Karl Bleyle, geb. 7. Mai 1880 zu Feldkirch in Voralberg, absolvierte das Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart und vollendete seine Kompositionsstudien bei Ludwig Thuille in München, wo er gegenwärtig lebt. Von seinen gedruckten Werken sind zu nennen: „An den Mistral", ein Tanzlied von Fr. Nietzsche, für Männerchor und großes Orchester, op. 2; 5 a cappella Männerchöre nach Worten von Fr. Nietzsche op. 4 und 7; eine Symphonie in einem Satze op. 6; „Lernt lachen" aus „Also sprach Zarathustra" von Fr. Nietzsche frei zusammengestellt und für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester komponiert, op. 8. Im Erscheinen begriffen ist ein Violinkonzert mit Orchesterbegleitung op. 10

Auf der Dominante von E erreicht der Jubel seinen Höhepunkt. Jäh bricht das Orchester auf dem unerwartet eintretenden g-moll Akkord ab. Dumpf, aus weiter Ferne, ertönt in den Streicherbässen das Flagellantenthema:



Flagellantenthema

Der Kampf dieser beiden Stimmungswelten füllt den nun folgenden Teil des Werkes aus. Die immer mächtiger herandrängenden Wogen des Bußliedes brechen endlich den hartnäckigen Widerstand der fröhlichen Weisen.

Beim Einzug in den Dom der Stadt (volles Orchester, Orgel, Glocken) mündet das siegreiche Flagellantenthema in einen breitangelegten Choral aus. Nach beendeter Feier ziehen die Büßer weiter, in der Ferne verklingt ihr Gesang. — Der sich nun anschließende Epilog drückt zuerst die Erschütterung über das Unerhörte aus. Aber die Erkenntnis, daß das Streben nach Wahrheit auch im Irren noch erhaben ist, gibt der Seele bald wieder die Fassung zurück. Das Bußlied wird nun zum Lied der Sehnsucht und der Erlösung umgedeutet. Immer höher und höher strebend, schließt es das Werk verklärend ab.

Karl Bleyle

SONNENAUFGANG

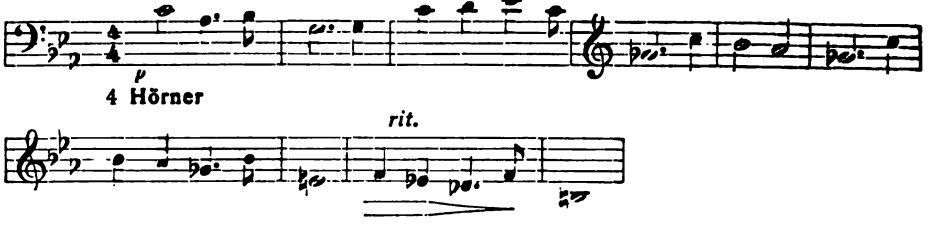
Ein Freiheitssang nach Gottfried Keller für gemischten Chor und großes Orchester

von Siegmund von Hausegger

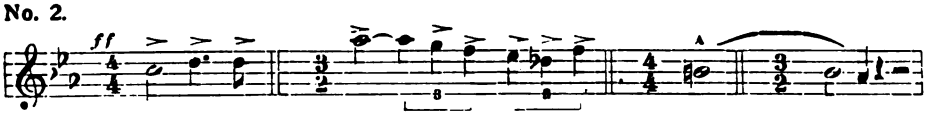
Dem Chore liegt eine für Gottfried Keller charakteristische Dichtung zugrunde. Naturempfinden und Drang nach Geistesklarheit, nach Befreiung von der Herrschaft des Niedrigen verbinden sich zu einer Art Sonnengebet. Der erwachende Morgen ist dem Dichter das Symbol innerer Befreiung von Nachtgedanken. Noch aber neigt die Sonne zum Abend. Noch träumt der ersehnte Josua, der einst mit gewaltiger Faust die Sonnenpferde zum Stillstand zwingen wird, auf daß der Menschheit ein ewiger Tag der Wahrheit anbreche.

Die beiden musikalischen Hauptgedanken sind:

No. 1. Langsam und feierlich

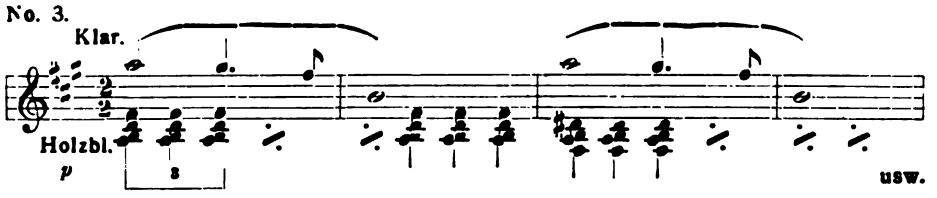


No. 2.



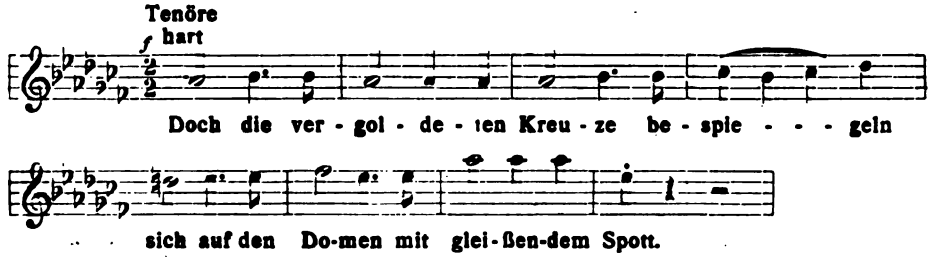
beide miteinander in der rhythmischen Gestaltung des ersten Taktes verwandt. Aus diesem ersten Takt entsteht eine Art von Seitenthema:

No. 3.



dem folgende Umgestaltung:

No. 4.



entgegengesetzt wird.

Am Schluß erscheint das Thema 1 in triumphaler Vergrößerung.

Dem Chore stehen als Motto die Verse aus Goethes „Faust" voran:

Worte die wahren
Äther im Klaren
Ewigen Scharen
Überall Tag.

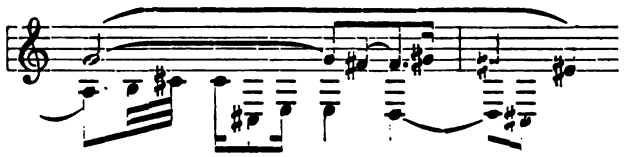
Siegmund von Hausegger

STREICHQUARTETT (IN A)

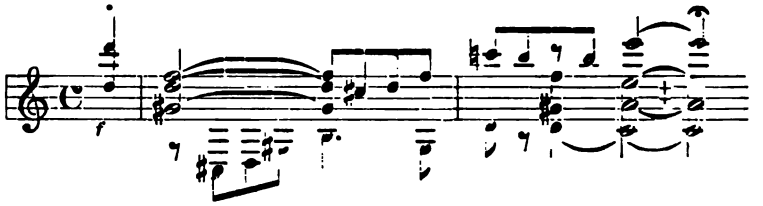
von Richard Lederer

Eine Analyse meines Quartetts, gleichsam eine Art Vivisektion, wolle man mir erlassen. Es genüge ein knapper Hinweis auf die Hauptmomente des Werkes.

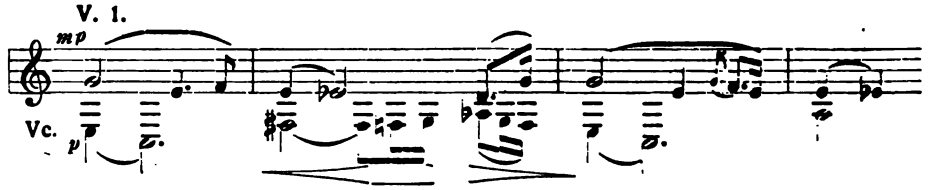
Eine fugierte Einleitung:



mündet in den ersten Satz *(Allegro non troppo ma con brio)*,

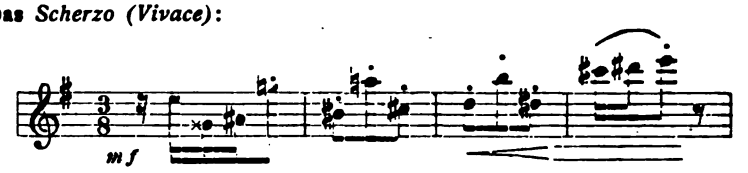


dessen Seitenthema sich im ersten Teil nach C-dur:



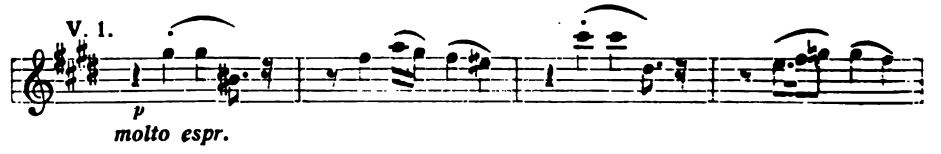
nach der Durchführung nach A-dur wendet.

Das *Scherzo (Vivace)*:

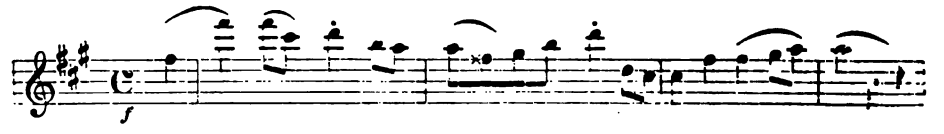


wird durch einen Zwischensatz im $^2/_4$-Takt unterbrochen.

An das *Adagio* in Sonatenform:



(Seitenthema in As) knüpft unmittelbar das *Finale* in Rondoform *(Allegro con spirito)*



an, in das gegen den Schluß hin das Einleitungsthema hereinklingt.

Richard Lederer

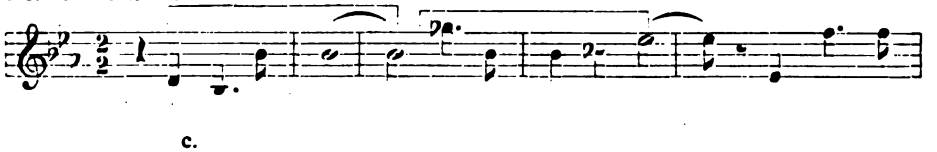
SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER (ES-DUR)

von Carl Ehrenberg

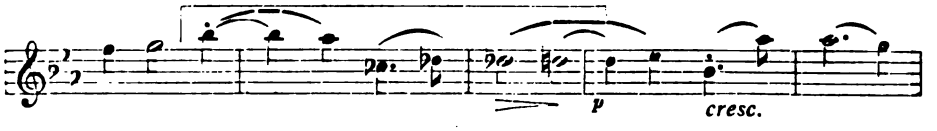
Wenn dieser Sonate auch keineswegs ein Programm zugrunde liegt, so entstand sie doch aus dem Bedürfnis, ein Stück Leben musikalisch zu verdichten: ein leidenschaftliches Wollen und Wünschen am eigenen Ungestüm scheiternd, in wehmütigem Träumen und befreienden Tränen ruhend und schließlich mit Humor und Energie aufs neue sich aufraffend und sich behauptend.

Erster Satz: Sehr leidenschaftlich bewegt *(Allegro appassionato)*
Dem ersten Thema:

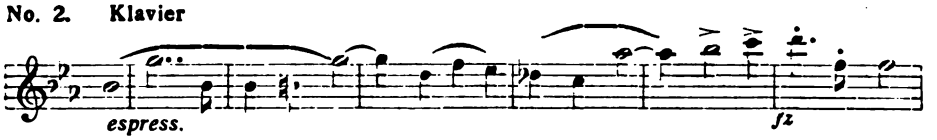
No. 1. Viol. a. b.



c.

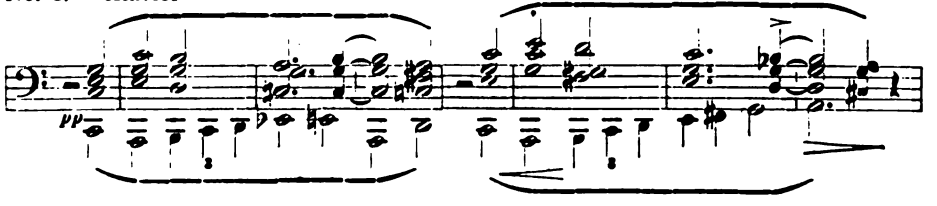


No. 2. Klavier



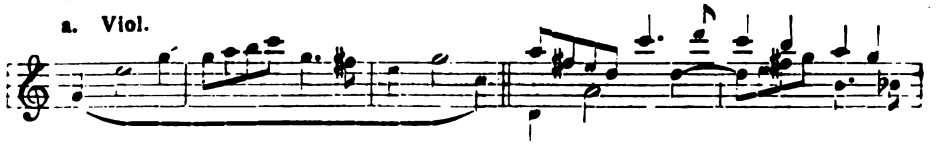
stehen nur zwei hauptsächliche thematische Gebilde:

No. 3. Klavier

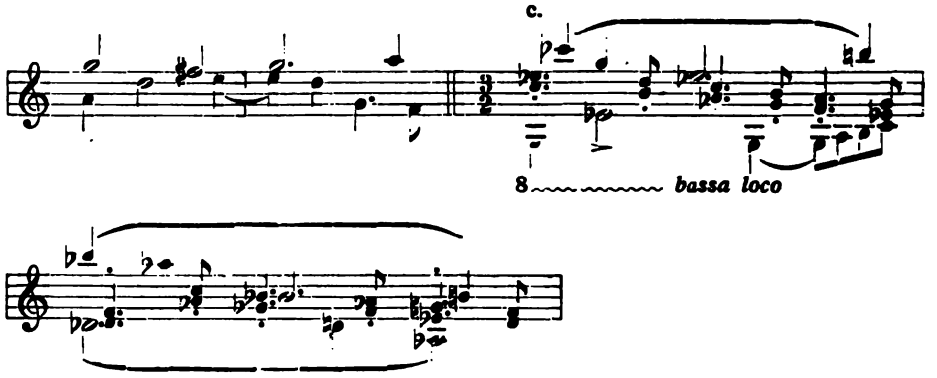


No. 4. b.

a. Viol.

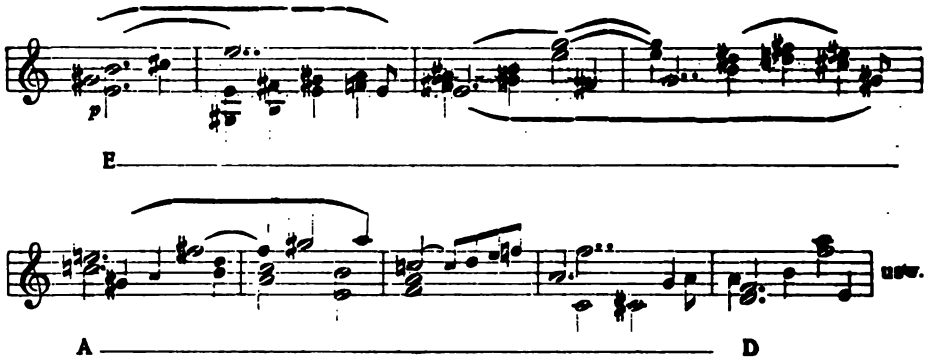


(dreitaktig) **(zweitaktig)**



gegenüber, deren zweites erst durch Verbindung mit anderen melodischen Elementen (4b und c) seine Bedeutung erhält. Herauswachsend aus den Themen 1, 2, 3 und (in einem dreistimmigen Kanon) sich zu herber Heftigkeit steigernd, klingt alsbald die Durchführung in einem ruhigen Zwiegesang:

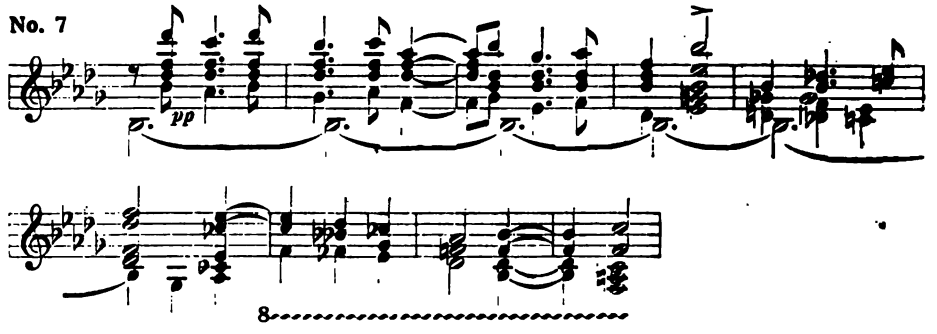
No. 5. Viol.



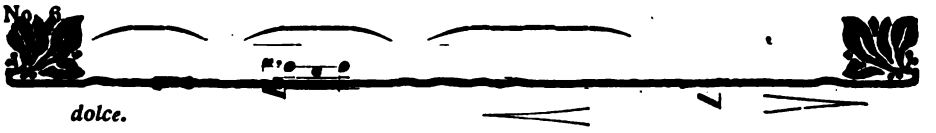
aus, der unauffällig das erste Thema einführt. Nach heftigen Erregungen bricht der Satz unvermittelt erschöpft und mutlos ab.

Zweiter Satz: Ruhig, träumerisch *(Andante tranquillo)*. Ein thematischer Überleitungssatz:

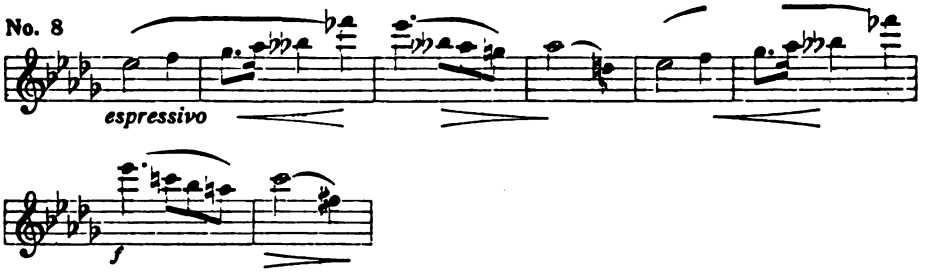
No. 7



verbindet den ersten ruhigen Gesang:

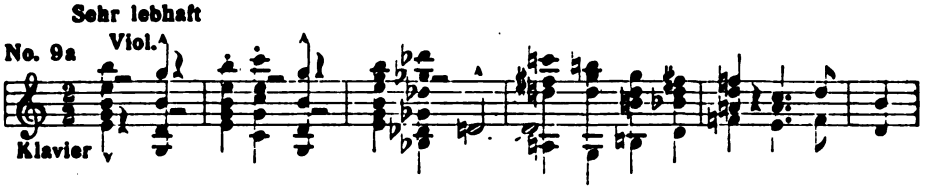


mit dem etwas belebenden zweiten Thema:

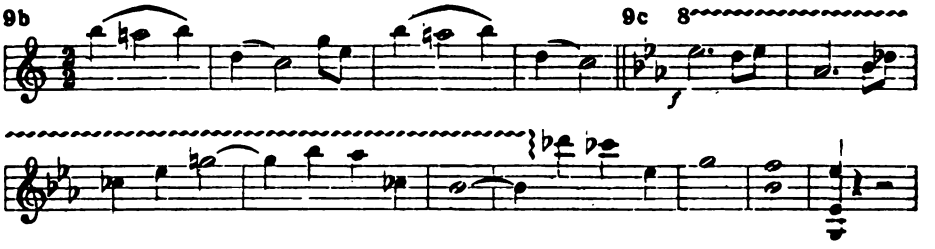


und beschließt verklingend die Träumerei.

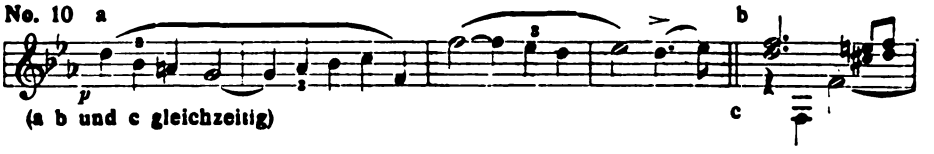
Dritter Satz: Sehr lebhaft und energisch mit Humor *(Molto vivace)*. Nach wiederholten Ansätzen und Anläufen:

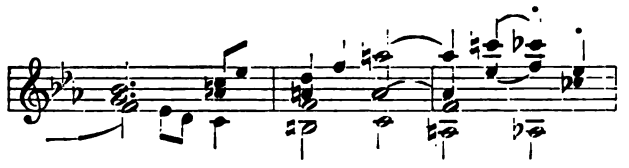


während deren sich Klavier und Violine sozusagen über die Tonart noch nicht recht einig sind, entstehen die kurzen thematischen Hauptphrasen (9b und c):



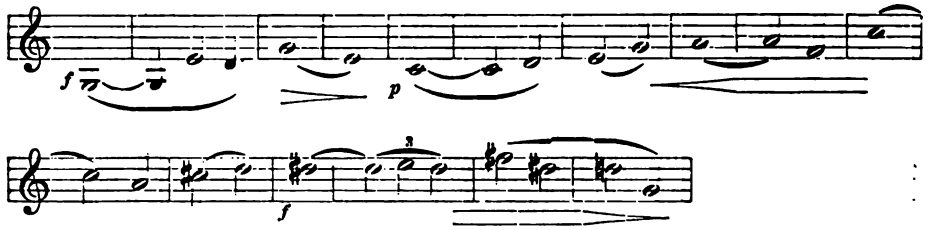
Aus einer Kombination dreier melodischer Gedanken (10a, b, c):





entwickelt sich die Überleitung zu dem zweiten Hauptthema:

No. 11



einer breiten Kantilene. In der Durchführung erklingt in der Violine noch einmal das Hauptthema des zweiten Satzes (No. 6), umrankt von Themen des dritten (No. 10a, No. 11), welch letztere in verschiedenen Kombinationen die gewonnene freie, heitere Stimmung bis zum Schluß festhalten und steigern. **Carl Ehrenberg**

TRIO-CAPRICE OP. 39

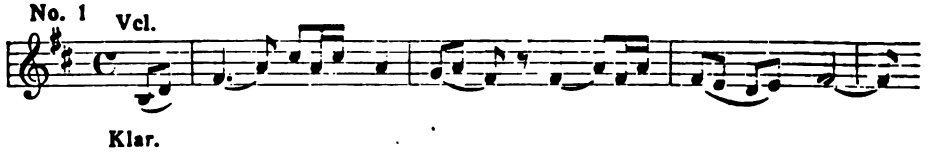
von Paul Juon

Dieses Werk ist durch Selma Lagerlöfs „Gösta Berling" angeregt worden, doch soll es keine Programmusik im üblichen Sinne sein, denn es will weder bestimmte Vorgänge oder Situationen noch gewisse Personen musikalisch charakterisieren. Vielmehr hat der eigenartige Stil des Lagerlöfschen Buches — das launenhafte, kapriziöse, das rhapsodische und episodische desselben, also gewissermaßen die Stimmung des Buches im ganzen — die Komposition der Trio-Caprice beeinflußt.

Hier in Kürze das hauptsächlichste thematische Material:

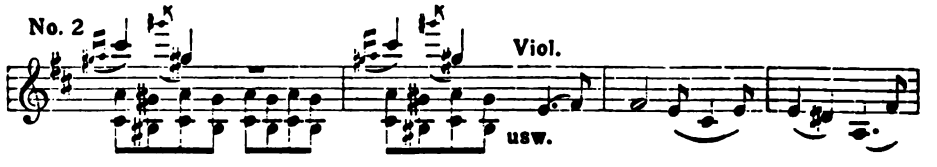
Satz I. *Moderato non troppo*

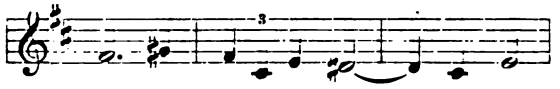
No. 1 Vcl.



Klar.

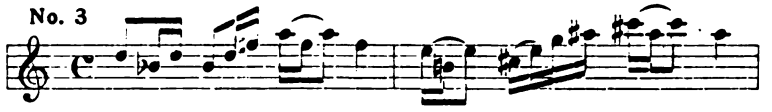
No. 2





Zum Schluß des Satzes erscheint No. 1 in folgender Umbildung:

No. 3

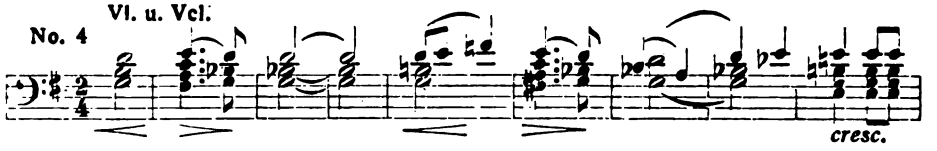


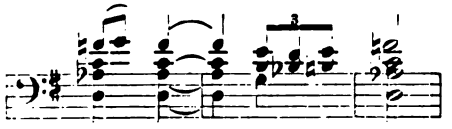
Satz II. *Andante vivace*

Violine und Cello fangen allein an:

Vl. u. Vcl.

No. 4

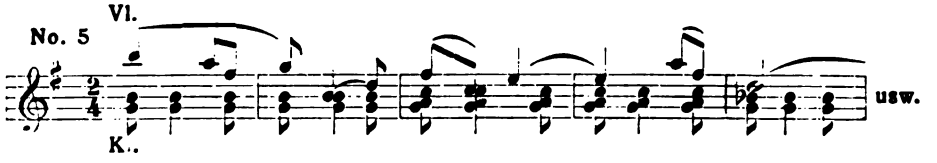




Auf dem Hintergrunde dieser Harmonieen singt später die Geige:

Vl.

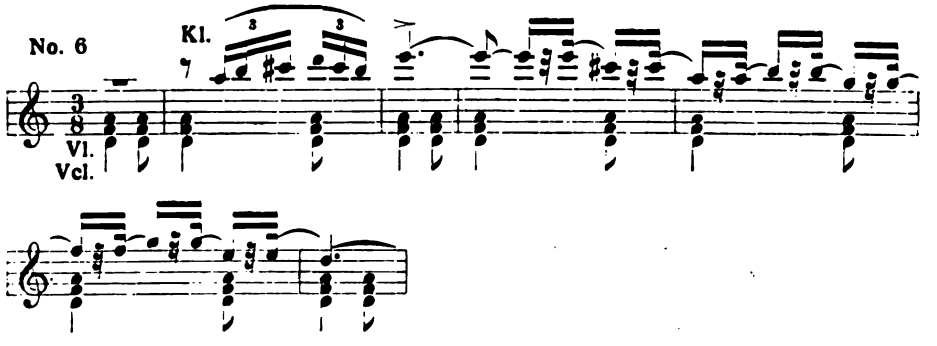
No. 5



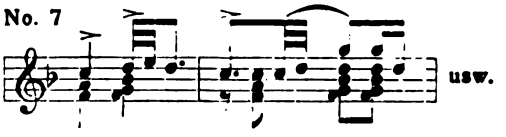
Dieser langsame Teil mündet direkt in das *Scherzo (Vivace):*

Kl.

No. 6



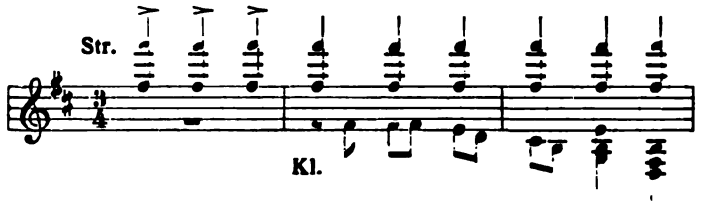
No. 7



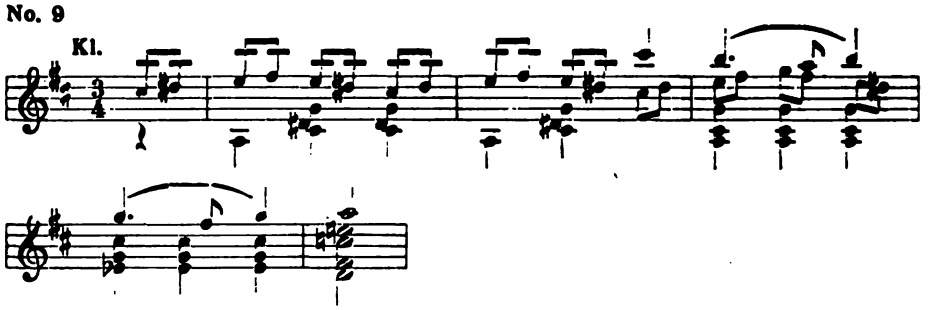
Zum Schluß taucht eine flüchtige Erinnerung an No. 4 auf.

Satz III. *Risoluto*

No. 8

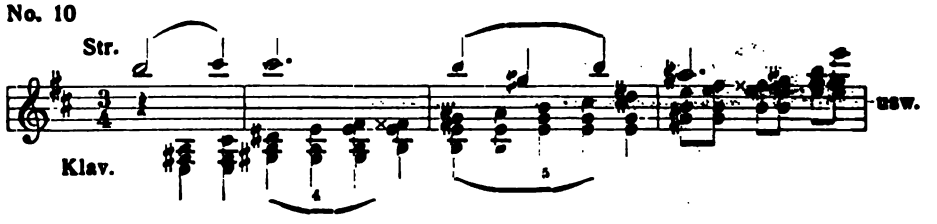


No. 9



Auch No. 2 erscheint noch einmal, hier in einem sieghaften E-Dur.

No. 10



Paul Juon

DIE TROJANER

von Hector Berlioz[1])

. . . Es bleiben uns nunmehr noch die „Trojaner" übrig, Berlioz' theatralisches Meisterwerk, das er nachträglich seiner großen Länge wegen in zwei Teile gespalten hat, in welcher Form es 1890 in Karlsruhe seine überhaupt erste Gesamtaufführung, unter Felix Motti, erlebte, dessen kühnem Beispiel bisher nur ganz wenige Bühnen zu folgen den Mut und das Verständnis hatten. Der erste Teil behandelt und heißt „Die Einnahme von Troja", der zweite „Die Trojaner in Karthago".

[1]) Nachstehende Erläuterung des Berlioz'schen Werkes entnehmen wir dem Aufsatz „Berlioz als Dramatiker" von Kurt Mey im Berlioz-Heft der „Musik" (Jahrgang III, Heft 5, S. 338 ff.).

Die Dichtung (denn eine solche und kein gewöhnliches Libretto ist das Buch!) ist von Berlioz selbst, aber nicht nach Homer, sondern nach Virgil bearbeitet. Bei der geringen Verbreitung des Meisterwerkes dürfte sich eine Skizzierung des Inhaltes empfehlen.

Der erste Abend besteht aus drei Akten. Im ersten Aufzug kommen die Trojaner in das von den listigen Feinden verlassene griechische Lager und staunen das kolossale hölzerne Pferd an, das jene zurückgelassen haben. Die Seherin Kassandra, im Traum von Hektor's Geist gewarnt, ermahnt die Übermütigen und Sorglosen vergebens und weissagt mit Prophetenstimme Troja's nahen Untergang. Fruchtlos versucht ihr Verlobter Choröbus sie zu trösten: Kassandra verkündet ihm und sich den Tod für den kommenden Tag. Im zweiten Akt feiern die leichtfertigen Trojaner bereits unter Spiel und Tanz ein Friedensfest. Äneas eilt herbei und erzählt, daß zwei große Schlangen sich vom Meere aus auf den Priester Laokoon gestürzt und diesen verschlungen hätten, weil er gewagt habe, mit seinem Schwert an den Bauch des Pferdes zu klopfen. Um die erzürnte Göttin Pallas zu versöhnen, beschließt man, eine Bresche in die Stadtmauer zu legen und das hölzerne Pferd unter feierlichem Jubel nach Troja hineinzuziehen. Trotz Kassandra's Verzweiflung geschieht dies, und selbst Waffengeklirr im Innern des Kolosses vermag die rasenden Trojaner nicht zur Vorsicht zu veranlassen. Im dritten Akt sind die Griechen bereits nachts in die Stadt eingedrungen, Mord und Brand verbreitend. Der schlafende Äneas wird von Hektor's Geist zur Flucht ermahnt; denn schon brennt der Königspalast. Die Szene verwandelt sich und stellt die trojanischen Frauen vor Cybele's Tempel dar. Kassandra kommt zu ihnen: Äneas hat den Staatsschatz gerettet und wird die überlebenden Trojaner nach Italien führen; aber Choröbus ist gefallen. Kassandra ermahnt die Frauen, trotz der Hoffnungslosigkeit ihrer Lage keine Sklaverei zu dulden, sondern sich im Augenblicke höchster Gefahr selbst zu töten. Mit Ausnahme einiger Feigen stimmen alle Frauen dem heroischen Entschluß bei. Schon ersteigen die Griechen die Tempelumwallung. Kassandra ersticht sich zuerst, nachdem sie den Feinden verkündet hat, daß die Nachkommen der Trojaner in Italien einst mächtiger sein würden als die Griechen. Die Frauen folgen Kassandra's Beispiel und stürzen sich mit dem Rufe „Italia" in den Abgrund hinab. (Diese wahrhaft tragische Schlußszene ist Berliez' freie Erfindung, während er sonst getreulich seinem geliebten Vorbilde Virgil gefolgt ist.)

Der zweite Abend besteht aus fünf Akten. Der erste Akt spielt bereits in Karthago. Vorher ertönt ein großartiges Instrumental-Lamento, und ein Rhapsode singt bei verschlossener Szene von der trojanischen Katastrophe. Dann sieht man Dido's Palast, wo ein Friedensfest die Königin mit ihren Untertanen vereint. Mit ihrer Schwester Anna allein, gesteht Dido, daß sie sich doch nicht glücklich fühle; sie schwört zwar, Witwe bleiben zu wollen, verschweigt sich selbst aber ihr erneutes Liebesbedürfnis nicht. Der Hofdichter Jopas meldet, daß Abgesandte einer fremden, vom Sturme nach Karthago verschlagenen Flotte vorgelassen zu werden wünschen. Unbestimmte Ahnungen erfassen Dido; doch läßt sie die Fremden vor: den Priester Pantheus, Äneas' Sohn Askanius und Äneas selbst, als Matrose verkleidet. Der junge Askanius bittet um Asyl und bringt als Geschenke Helena's Schleier und Hekuba's Krone. Die Fremden werden gastlich aufgenommen. Dido's Minister Narbal meldet das Nahen eines feindlichen numidischen Heeres. Äneas gibt sich zu erkennen und bietet seine Hilfe an, bricht auch sofort zum Kampfe auf. Der zweite Akt enthält die berühmt gewordene Jagdsymphonie. Dido und Äneas werden auf der Jagd vom Gewitter überrascht und flüchten in eine Grotte, wo sie sich in Liebe zueinander

finden. Geheimnisvolle Stimmen rufen: „Italia!“, um Äneas an seine Pflicht zu erinnern. Sonst stockt die Handlung, die im ganzen zweiten Teil überhaupt nur langsam vorschreitet: die Szene ist einzig von Naturfrieden und Menschenglück erfüllt. Der dritte Aufzug bringt abermals ein antikes Fest, diesmal eine Siegesfeier, bei der Jopas die Segnungen der Ceres und des Friedens besingt. Auch diesmal bleiben Anna und Dido schließlich allein zurück und vereinigen sich zu einem herrlichen Duett. Nachdem sie auch die Bühne verlassen haben, kommt Merkur, berührt die an einer Säule hängenden Waffen des Äneas und ruft: „Italia“! Der vierte Akt führt den Hafen mit den Schiffen und Zelten der Trojaner vor. Sehnsüchtig singt ein Matrose im Mastkorb von der Heimat. Unbekannte Stimmen erschrecken die Trojaner durch abermalige Rufe: „Italia!“ Sie fordern Äneas zur jähen Abreise auf. Äneas allein beklagt sein Geschick, der Liebe zu Dido entsagen und die Anker nach Italien lichten zu müssen. Ein edler Heldentod sei ihm zwar beschieden, doch fürchte er den Abschied von Dido. Die Schatten des Priamus, Chorōbus' und Hektor's erscheinen und ermahnen ihn, seine Schwäche zu überwinden; Kassandra's Schatten gesellt sich hinzu: Äneas soll abfahren, siegen und gründen. Vor seinem Geiste steigt Roms künftige Größe auf und begeistert ihn zum Entschlusse sofortiger Abfahrt nach der Götter Befehl. Heimlich, ohne Abschied will er Dido verlassen. Er ruft: „Italia!“, und die Trojaner, die sich zur schnellen Abreise rüsten, antworten ihm mit dem gleichen Rufe. Da kommt — es ist Morgengrauen — Dido hinzu und überschaut sofort die Vorbereitungen der Trojaner. Vergebens fleht sie und schilt den Geliebten; die „Italia“-Rufe übertönen ihre Rufe, und beim ersten Schein der Morgenröte sind die Trojaner bereit, die Taue zu kappen. Auch Dido's Geständnis, daß sie ein Liebespfand von Äneas berge, vermag diesen nicht mehr umzustimmen. Er versichert ihr seine unvergängliche Liebe, doch sei die Trennung göttlicher Befehl. Im fünften Akt klagt Dido auf ihrem Lager im Palaste vor Anna und Narbal ihr Los; Verzweiflung wechselt noch immer mit Hoffnung: Äneas könne noch nicht fort sein, Narbal solle ihn um einige Tage weiteren Verweilens anflehen, Liebe müsse selbst Jupiter's Willen trotzen. Anna macht sich Vorwürfe, den Liebesbund zwischen Dido und Äneas begünstigt zu haben. Da meldet Jopas die bereits erfolgte Abfahrt der Trojaner. Dido ruft die Tyrier zu den Waffen und zur Verfolgung der Entflohenen auf, widerruft aber diesen Befehl sofort wieder. In einem Auftritt von echt antiker Größe beklagt sie ihr unglückseliges Los und verflucht die Trojaner, die das Meer zerschellen, und deren Schiffe das Feuer zerstören möge. Gräßliches Unheil wünscht sie Äneas und bittet die Götter, sie einen furchtbaren Haß gegen den Geliebten zu lehren. Sie will Pluto ein Opfer weihen; man solle einen Holzstoß errichten, auf dem sie des Geliebten Geschenke verbrennen wolle. Dann sagt sie Lebewohl dem Lande, der Stadt, ihrem Volke, ihrer Liebe. — Die Szene wechselt. In Dido's Garten am Meer ist der Scheiterhaufen aufgeschichtet, wie Dido es befohlen. Pluto's Priester verrichten in düsterer Größe die Trauerzeremonien. Anna und Narbal bitten um einen niedrigen Tod für Äneas; wilde Tiere sollen seinen unbestatteten Leib verzehren. Dido erhebt sich am Scheiterhaufen. Prophetisch verkündet sie ihrem Volke zukünftige Heldengröße; in Hannibal werde aus ihm ein Rächer an den treulosen Trojanern erstehen. Sie aber wolle stolz in die Unterwelt hinabsteigen, worauf sie sich mit Äneas' Schwert ersticht. Schreckvoll schreit die Menge auf; Anna stürzt sich auf die Sterbende. Diese erhebt sich in visionärem Zustande und weissagt Karthago's einstigen Untergang durch Feindeswüten. Rom aber werde unsterblich sein und ewig herrschen. Dido stirbt. Am Himmel erglüht das Kapitol, und die Siegeshymne der Ewigen Stadt erklingt und übertönt den furchtbaren Rache- und Hassesschwur des tyrischen Volkes in siegenden Klängen.

In der Musik zu den „Trojanern" wendet Berlioz seine ganze und höchste Meisterschaft an. Dennoch bleibt er zu sehr Musiker, um mit den herkömmlichen Opernformen und Einzelnummern zu brechen. Daher scheint manchmal die alte Opernmanier stark durch, zum Schaden der dramatischen Situation, der er auch sonst meist nur äußerlich — im theatralischen Effekte — gerecht wird. Es gibt allerdings auch echt dramatische Stellen, ja Szenen in dem Riesenwerke; besonders die Rollen der Kassandra und Dido sind dadurch ausgezeichnet. Wie die „Trojaner in Karthago" durch die „Einnahme von Troja" infolge der in letzterer vorherrschenden, knappen Dramatik und rüstig vorwärtsdrängenden Handlung ziemlich weit überragt werden, so ist auch Kassandra's Gestalt bedeutender als Dido's. Wohl zeigt auch Dido erschütternde und wahrhaft antike Größe; wohl singt sie in Rezitativen von Gluckscher Erhabenheit: aber Kassandra reicht an die allerersten tragischen Gestalten heran; in ihr scheinen sich Shakespeare's und Sophokles' Schöpferkraft zu vereinigen, und ihre Gesänge ertönen mit Wagnerscher Wucht. Berlioz scheint die Notwendigkeit einer einheitlichen Musik für das musikalische Drama ziemlich deutlich geahnt zu haben; zwar findet sich bei ihm kein Motivgewebe wie bei Richard Wagner, wohl aber einige Motive. So zieht sich ein trojanischer Triumphmarsch durch beide Teile des Werkes. Er erklingt, als die betörten Trojaner das hölzerne Pferd festlich in die Stadt geleiten: wir hören ihn im Lamento um Troja's Fall am Beginn des zweiten Teiles in gedämpften und getrübten Klängen; er begleitet die Ankunft und Vorstellung der Trojaner in Karthago; er kehrt ganz oder in einzelnen Teilen wieder und erstrahlt endlich zu der Schlußapotheose als römischer Triumphgesang. Von einzelnen Nummern wären zahlreiche ihrer musikalischen Schönheiten und Feinheiten halber besonders hervorzuheben, während bisweilen allerdings auch Berlioz' musikalische Kraft und dichterische Begeisterung zu erlahmen scheinen. Ganz besonders schön sind das Duett zwischen Dido und Anna, ferner Kassandra's und Dido's, zum Teil auch Äneas' Einzelgesänge (teils Rezitative, teils Arien), das Lied des Matrosen Hylas, sowie vor allem die Jagdsymphonie und die darauf folgende Liebesszene zwischen Dido und Äneas.

Mit den „Trojanern" hatte Berlioz ähnliche Nöte wie Richard Wagner mit dem „Ring des Nibelungen". Aber während der deutsche Meister sich nicht mit einer mangelhaften Aufführung von Bruchteilen seines Werkes („Rheingold" und „Walküre" in München, 1869) begnügte, sondern siegreich in Bayreuth durchdrang, verzagte und versagte Berlioz und mußte sich mit der unvollkommen einstudierten und jämmerlich zerstrichenen Aufführung der „Trojaner in Karthago" im Théâtre Lyrique zu Paris zeitlebens begnügen; er hörte nie die „Einnahme von Troja", so daß sich seine Befürchtung erfüllte: „Oh ma noble Cassandre, mon héroique vierge, je ne t'entendrai jamais".

Der Umstand, daß Berlioz die „Trojaner" für sein hervorragendstes Werk hielt, der „Ring des Nibelungen" andrerseits aber doch Richard Wagners hauptsächliches Meisterwerk ist, um das sich die anderen gleichsam gruppieren, drängt zu allerhand Vergleichen, die zum Schluß hier noch kurz berührt werden sollen. Virgil hat in seinem Epos mehr die Römer verherrlichen wollen als ihre sagenhaften Urahnen, die Trojaner. Berlioz tat dies vielleicht in noch höherem Grade; wenn er sich in seinen Schriften nicht darüber ausspricht, so redet er doch in der „Trojaner"-Dichtung um so deutlicher davon. Er feiert darin nicht nur das antike und kaum das katholische Rom, wohl aber das romanische Rom (sit venia verbo!), die Stammutter aller romanischen Völker, als deren größtes natürlich die Franzosen angesehen werden sollen. Berlioz' „Trojaner" sind also auch ihrer innerlichen Entstehung nach ein französisch-nationales Kunstwerk. Die französischen Ideale sind l'amour und la gloire; und Liebe und Ruhm

sind denn auch das Höchste in den „Trojanern". Dadurch, daß die Liebe dem Ruhm geopfert wird, entscheiden sich hier Völkerschicksale: die Lösung des Konfliktes der Handlung ist somit eine nationale. Auch Wagners Kunstwerk entspringt aus den tiefsten und kräftigsten Wurzeln der deutschen Nation. Jedoch strebt der deutsche Künstler über sein Volk hinaus und wird übernational. Dido stirbt freiwillig vor dem Scheiterhaufen und verkündet die zukünftige Größe und ewige Macht Roms; Brünnhilde stürzt sich in die Flammen des Holzstoßes und erlöst durch ihren Tod Götter und Welt vom Fluche der Lieblosigkeit. Berlioz bleibt der nationale Künstler; Wagner umfaßt mit seiner Kunst zugleich die höchste Philosophie; sein Werk wird weltbedeutend, übernational.

Kurt Mey

Der gesamte Bilderteil des vorliegenden Heftes ist dem 44. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München gewidmet. Wir bringen, wie in den früheren Jahren, die Porträts der Festdirigenten, der schaffenden Künstler, die mit Werken bei der Münchner Tagung vertreten sind, sowie Gruppenbilder der mitwirkenden Kammermusikvereinigungen.

Wir beginnen mit einem aus jüngster Zeit stammenden Porträt von Generalmusikdirektor Felix Mottl, dem wir die Bilder des Stuttgarter Hofkapellmeisters Dr. Aloys Obrist und des Dirigenten der Konzertgesellschaft für Chorgesang, Kammersängers Ludwig Heß, folgen lassen.

Daran schließen sich vier Blatt mit Porträts nachstehender Tonsetzer: Karl Pottgießer, Richard Lederer, Josef Krug-Waldsee, Jan van Gilse, Frederick Delius, Ernest Schelling, Paul Juon, Karl Kämpf; Paul v. Klenau, Karl Bleyle, Henri Marteau, Georg Vollerthun; Walter Braunfels, Hermann Bischoff, Roderich von Mojsisovics, Carl Ehrenberg.

Von Kammermusikvereinigungen führen wir im Bilde vor: das Münchner Streichquartett (Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals, Heinrich Kiefer), das Ahner-Quartett (Bruno Ahner, Emil Wagner, August Haindl, Karl Ebner) und das Russische Trio (Michael Preß, Vera Maurina-Preß, Josef Preß).

Die Porträts der übrigen bei dem Münchner Tonkünstlerfest zu Wort kommenden zeitgenössischen schaffenden Künstler haben wir bereits früher in der „Musik“ veröffentlicht, so von: Friedrich Klose (II. 17; III. 16; VII. 7), Max Schillings (I. 17; VI. 6), Wilhelm Berger (III. 16), Siegmund v. Hausegger (I. 8; III. 16; IV. 17; VII. 11). Bildliche Darstellungen von Chr. W. Gluck finden sich in I. 23, II. 23 und VII. 8, solche von Hector Berlioz in I. 15/16, VII. 8 und in reicher Fülle im Berlioz-Heft der „Musik“ (III. 5).

Ansichten vom Münchner Künstlertheater konnten wir uns der Kürze der Zeit wegen leider nicht mehr verschaffen. Wir werden diese Abbildungen einem der nächsten Hefte beifügen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Seiling, München, phot.

FELIX MOTTL

ZUM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

VII. 17

ALOYS OBRIST

ZUM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

VII. 17

Atelier Veritas, München, phot.

LUDWIG HESS

ZUM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

Hermann Weeck, Dortmund, phot.

KARL POTTGIESSER

Atelier Elvira, München, phot.

RICHARD LEDERER

W. Müller, Magdeburg, phot.

JOSEF KRUG-WALDSEE

JAN VAN GILSE

FREDERICK DELIUS

Moreau, Paris, phot.

ERNEST SCHELLING

PAUL JUON

Albert Meyer, Berlin, phot.

KARL KÄMPF

Raupp, Dresden, phot.

PAUL V. KLENAU

Atelier Eloira, München, phot.

KARL BLEYLE

Iamnqvist, Stockholm, phot.

HENRI MARTEAU

GEORG VOLLERTHUN

Atelier Veritas, München, phot.

WALTER BRAUNFELS

Atelier Veritas, München, phot.

HERMANN BISCHOFF

RODERICH VON MOJSISOVICS

F. Grainer, München, phot.

CARL EHRENBERG

Atelier Veritas, München, phot.

LUDWIG VOLLNHALS THEODOR KILIAN GEORG KNAUER HEINRICH KIEFER

DAS MÜNCHENER STREICH-QUARTETT

F. Grainer, München, phot.

EMIL WAGNER AUGUST HAINDL BRUNO AHNER KARL EBNER

DAS AHNER-QUARTETT (MÜNCHEN)

MICHAEL PRESS VERA MAURINA-PRESS JOSEPH PRESS

DAS RUSSISCHE TRIO

VII. 17

ZUM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

DIE MUSIK

Der Künstler muß die Natur zwingen,
durch seinen Kopf und durch sein Herz
zu gehen.

Eugène Delacroix

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Prof. Dr. Carl Fuchs
Zur Auferstehung des Chorals in der evangelischen Kirche (Schluß)

Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune
Das Opernrepertoire in Deutschland und Frankreich

Dr. Gustav Altmann
Die Methode Jaques-Dalcroze

Arthur Smolian
Die Enthüllung des Bachdenkmales und das Bachfest (15.—18. Mai) in Leipzig

Richard Specht
Zur Enthüllung des Wiener Brahmsdenkmals

Rudolf Kastner
Zum ersten ostpreußischen Musikfest

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Quartalstitel zum 27. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Schluß [1])

§ 7.

Unter der Herrschaft des Wahnes von einzeitigem und einmaligem Auftakt wurden und werden bis heute die Choräle des Typus I statt dreifach, einfach auftaktig, die des Typus II volltaktig notiert, von 135 Chorälen ihrer 46 statt eines (!), der aber dennoch einen Typus für sich ausmacht. Die des Typus V mußten vollends mißraten, und richtig notiert blieben, wie schon gesagt, nur die 16 des Typus III und der eine des Typus IV, zusammen 17 von 135, zirka 12 v. H. Wird man glauben wollen, daß dies nicht eine Verwüstung des Chorals zur Folge haben mußte? Wer die Lage des Schwerpunktes verkennt, der muß eine Melodie demnächst auch falsch harmonisieren, es sei denn, daß ein sehr starkes Gefühl ihn wie einen Joh. Seb. Bach vor der Verleitung dazu, die in dem falschen Taktstrich liegt, bewahrt. Auch richtig harmonisiert, werden metrisch falsch notierte Choräle kaum jemals anders als falsch vorgetragen. Den Chorälen der lebhaften Auftakte, also denen der Typen I, II, bzw. V, 118 von 135, wird ihre natürliche Bewegung benommen, werden die Glieder dadurch geknickt; der Vortrag wird unverständlich, also langweilig, und da es wirklich gleichgültig ist, wieviel und welche Choräle man langweilig spielt, so sind zirka 70–90 v. H. der Choräle des OWC, die schon nur $^1/_6$ des deutschen Schatzes an Chorälen ausmachen, längst schon stumme Mumien geworden. Mehr als 25 Choräle davon, gelegentlich einige Passionschoräle ausgenommen, werden das Jahr über in Danzig in den Kirchen nicht gespielt — für meinen Fall kann ich es aus 22 Jahren dokumentarisch nachweisen, und es wird anderwärts schwerlich anders sein. Der Choral braucht gar nicht erst zu sterben, zu mindestens $^7/_{10}$ ist er schon sogar äußerlich tot. Die Ursache ist nicht die Isometrie, sondern die Pseudometrie.

Heutzutage wäre jeder einigermaßen geschulte Musiker von vornherein bei näherer Befassung mit dem Choral gewahr geworden, daß der

[1]) Die erste Hälfte dieser Arbeit erschien im 2. Mai-Heft. Red.

Choral von der Variabilität des Auftaktes, vom Wesen des Taktes nirgends eine wirkliche Ausnahme macht, in seinem Verlauf nach Strophen so wenig wie in seinem Beginn. Bisher hat freilich jeder Herausgeber die traditionelle falsche Notierung vom Vorgänger übernommen oder sie noch falscher geändert.

Auf sicheren Grund und Boden und zur Durchführbarkeit des richtigen Taktstriches, zur Möglichkeit der Einordnung der Choräle in jene Typen gelangen wir freilich erst mit der deutlichen Erkenntnis und Regel von der Stellung des Taktstriches.

§ 8.

Ich fasse die Regel so:

Taktschwerpunkt ist der Ton, mit dem in der Melodie ein Richtungs- oder Lagenwechsel oder Kreislauf der Töne, in den latenten oder angeschlagenen Harmonieen ein Modulationsschritt, sich vollendet oder entscheidet. Ein vorläufiger Harmonie-Schlußschritt erfolgt im leichten ersten, ein abschließender im schweren zweiten Takt. Dieses Verhältnis wiederholt sich aber in höherer Ordnung im Vergleich vom schwereren zweiten zum ersten leichteren Taktpaar (in Takt 4) und im Verhältnis vom ersten viertaktigen Halbsatz zum schließenden zweiten, in dem der achte Takt schwerer ist als der vierte im ersten. Im zweiten Halbsatz verhält sich das erste zum zweiten Taktpaare, also im ganzen das dritte mit dem sechsten Takt als schwerem, so, wie im Vorderhalbsatz das erste zum zweiten Taktpaar. Takt 2 ist leichter als Takt 4, Takt 8 schwerer als Takt 4, Takt 6, nur auf Takt 8 bezüglich, leichter als Takt 8.

Wir nennen die Paare kurz die Zwei, die Vier, die Sechs, die Acht und setzen die Zahlen 2, 4, 6, 8 unter die Taktstriche, hinter denen der Schwerpunkt des schweren Taktes steht. Durch die Fermate am Strophenschluß, deren Gewicht übrigens für das Gefühl damit auch variiert, ist der Choral, mag er auch vom Volkslied abstammen, eine Erscheinung ganz *sui generis*. Erweiterungen und Ausfälle, Anfänge *ex abrupto* usw. sind gleichfalls in § 2 MS zu ersehen. Ich müßte sie, ihren nicht arithmetischen Sinn und ihren Wert eigentlich als aus Riemanns Ausgaben bekannt voraussetzen dürfen. Für den, der sie kennt, sind sie sprechende Vortragszeichen für die Agogik des Vortrages, d. h. für die Tempobehandlung, und das gerade Gegenteil von Kälteerzeugern und Rechenwerten. 4 mal 2 ist im Sinne der Periode eben nicht 8. An richtig harmonisierten Chorälen, die man am sichersten in Typus III bzw. IV findet, oder an schlicht achttaktigen Perioden in Kompositionen mag man sich den Sinn dieser Rangzahlen zunächst klar machen, der etwa den

Interpunktionen 2, 4; 6: 8. entspricht. Vorläufig handelt es sich aber hier nur um die einzelnen Schwerpunkte der leichten Takte mit ihren Auftakten, indem dieser selbstverständlich der Taktart gemäß die Stelle des Taktstriches vor dem schweren Takt mit sich bringt.

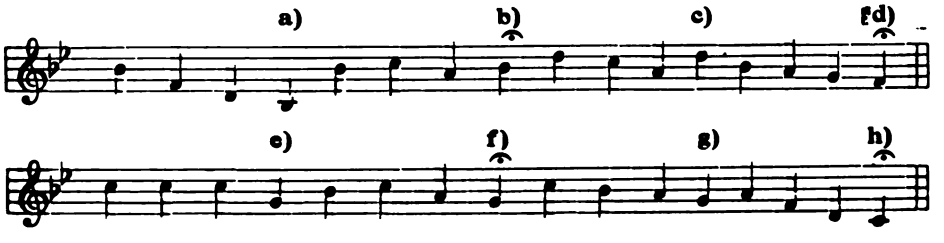
Mehr als mit der oben gegebenen Regel über die Stellung des Taktstriches lässt sich in Worten nicht sagen; das Weitere müssen Anschauung, Erfahrung, Übung tun. Werden doch auch Regeln der Grammatik erst durch die Beispiele verständlich, aus denen sie selbst entnommen sind. Auch der geübte Musiker aber möge, wenn ihm ein oder das andere Beispiel drei- oder zweitaktigen Auftaktes zunächst gleichsam wider den Strich geht, beachten, daß auch die Empfindung durch langen Irrtum und durch Gewohnheit gefälscht werden kann. Schon der große Seelenkenner Dr. Martin Luther spricht einmal von Irrtümern, „welche die ganze Welt mit ihrem Exempel bestätigt und durch langwierige Gewohnheit gleich als in die Natur verwandelt sind —“ und beruft sich dafür auf St. Augustinum, als der es ebenso wußte und aussprach. Freilich ist eben die Fälschung der wortlosen Empfindung hier wie überall das größte Unglück.

In der Praxis andererseits, so oft ich auch jemandem Beispiele jener Art metrisch falsch und dann berichtigt vorgespielt habe, ist mein typisches Erlebnis, selbst bei ganz in der alten Gewohnheit erwachsenen Personen, die Rede: „Ja natürlich! Eigentlich habe ich mir das auch immer so gedacht“. Man vergleiche nur die Leichenbittergestalt des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ (volltaktig und gar in $^2/_2$-Takt) mit der richtigen (♩ = 78) in Typus II vorgetragenen Fassung.

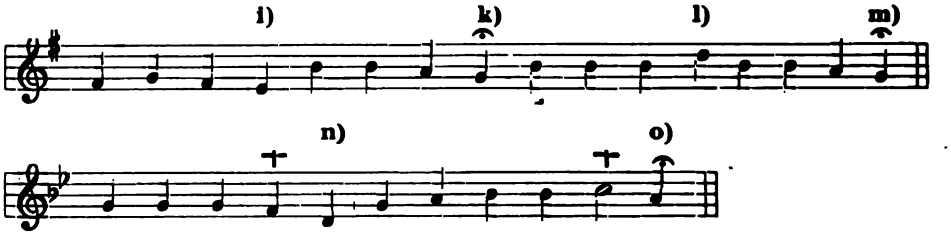
§ 9.

Nun wollen wir aber die Regel an einem Alphabet von Beispielen erläutern. Die Gründe, aus denen die mit Buchstaben, bzw. mit + bezeichneten Töne Schwerpunkte, bzw. weibliche Motivgrenzen sind, brauchen wir nur kurz zu bezeichnen.

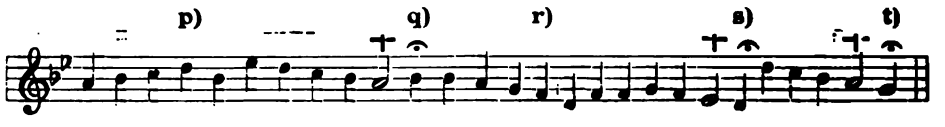
Ich lasse natürlich nur um logisch nicht vorzugreifen, den Taktstrich hier weg. Nachdem die Schwerpunkt-Note ermittelt ist, tritt der Taktstrich vor sie:

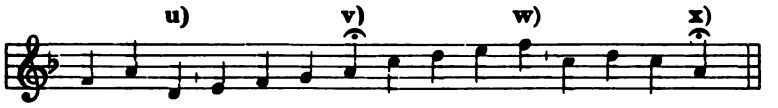


Motiv a) Entscheidung der Richtung abwärts. b) Kreist um die Tonika b'. d) halbe Skala, häufiges Motiv, läßt von der Strophe das Motiv c) übrig, das aber ohnehin in sich geschlossen ist, gleichsam im Halbkreis um d' und auf der Quinttonart endigt, beantwortet von der Tonika in d). e) Heraustreten der Melodie aus mehrfacher Tonrepetition. f) Hinabgehen auf denselben Schlußton, die Quinttonart bestätigend. g) halbe Skala (wie oben) Schluß auf Quinttonart, h) Antwort, Kadenz zur Tonika.

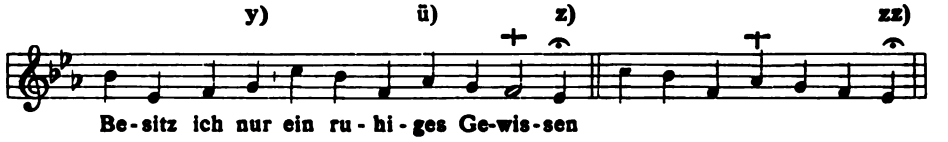


i) stellt e-moll auf, mit e schließend. k) Antwort mit der Paralleltonart G-dur, auf deren Grundton g schließend. m) mit k) identisch, so daß das dritte Motiv, seinerseits aus Tonrepetition heraustretend, übrigbleibt. n) das Heraustreten aus der Tonrepetition beweist, daß der Motivschluß sich auf f entscheidet; er vollendet sich aber erst weiblich auf dem Grundton der Strophe in d-moll. Der Satzteil „Herzliebster Jesu" fordert hier seinerseits das d' als Motivschluß im Sinne des Komponisten. Rein musikalisch könnte d' ebensogut Motivanfang sein, wie es hinter dem f' bei r) unten Motivanfang ist, wo der Text „was ist die Schuld?" dem f' Endbedeutung gibt. Der Text beweist indeß nie mehr, als durch Strophenende Phrasenschluß. Inkongruenz kleinerer Sinnteile des Textes mit den Motiven wird im Massengesang nicht empfunden. Es ist richtiger, die wechselnde Distanz der Schwerpunkte in diesem Choral als Wechsel vom schlichten $^{4}|_{4}$-Takt mit Takttriolen zu erklären, als wenn man $^{3}|_{2}$-Takt statuieren wollte. Die Triole gibt die wünschenswerte Treibung des Tempos (entsprechend den ängstlichen Fragen im Text). $^{3}|_{2}$-Takt würde die langen Phrasen schwerfällig machen. Die Einsätze haben dann als durchweg taktfrei zu gelten. (S. § 10.) So folgt bei p) halbe Skala mit d auf der Dur-Paralleltonart als Schwerpunkt. q) a' ist schwerer Wechselton zu b', auf f 7. r) halbe Skala. s) Den Schwerpunkt auf es (mit c-moll als schwere Durchgangsharmonie) beweist die Analogie ebenso wie a'' als Schwerpunkt vor t) wo der Schluß das g dehnt. Schlußbildung wie bei s).





u) Schritt zum Grundton d′ in der Molltonart des Chorals, v) halbe Skala, w) desgleichen, x) Rest latent auf Tonika im Baß oder zur Moll-Parallele führend.

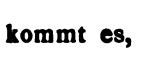
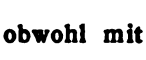
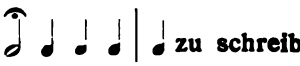


y) Tonika als Baß der latenten Harmonie. ü) Ausweichung zur Subdominante auf deren Grundton sich vollendend. z) Rückgang zur Tonika. Die Schlußbildung wie bei zz), die sonst melodisch natürlich wäre, wird verhütet durch Dehnung der Penultima (event. mit zwei Harmonieen), so daß die Tonika die Melodie männlich schließt und statt eines Taktes ein Taktpaar gewonnen wird. Diese Art Verhütung des Schlusses auf angeschlagener vierter Taktzeit ist häufig. Es entsteht eine Takttriole durch die Länge des Verses „Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen". Textbetonung gleichgültig.

Der Hendekasyllabus des Verses, eine naiv silbenzählende Nachahmung des sapphischen Versmasses, hat hier wie in „Herzliebster Jesu" die Takttriole herbeigeführt. Da auf die elf Noten im $^4/_4$-Takt doch $3\times4=12$ Zeiten kommen mußten, so wurde die Dehnung der Penultima ohnehin notwendig. Doch sind die Choräle, in denen durch unechte $\mathfrak{d}$-Noten gedehnte Strophenschlüsse vorkommen, wie gesagt, zahlreich und bilden eine Unterart für sich. Jenes Versmaß ist in diesem Liede nicht durchgeführt, wie in „Herzliebster Jesu". (Siehe die MS).

§ 10.

Da nun jeder Choral im $\mathfrak{C}$ in einen der fünf Typen fallen muß, so scheint mit der Aufstellung — eigentlich nur Feststellung — der fünf Typen alle Schwierigkeit gehoben. Es gibt aber eine Wirkung, bzw. eine Nachwirkung der ehemaligen Schreibung ohne Taktstrich für das 18. Jahrhundert und bisher. Ohne Taktstrich blieb das Taktbewußtsein freier, als das unserige ist, ohne darum weniger sicher zu sein, wie die völlig korrekt und dabei oft interessant, manchmal metrisch kühn gebildeten Choräle beweisen, von denen einige selbst vor der Mensuralschrift erfunden wurden. Unser Taktgefühl ist streng, aber bisher nicht sicher, wie die herrschenden Irrtümer in Theorie und Praxis beweisen. Immer den richtig eingetragenen

Taktstrich vorausgesetzt, auf den es immer wieder ankommt, ereignen sich in 20 von 135 Chorälen Strophenschlüsse, deren Taktzeiten an Zahl mit denen des folgenden Auftaktes unweigerlich mehr als vier ausmachen, also in das Taktbild des 𝔊 nicht eingehen. Wollte man hinter der Fermate die Zeiten bis vier abzählen und dann mechanisch den Taktstrich setzen, so entstünden sofort grobe metrische Fehler, und wo er zwischen die Noten zweifachen Auftaktes geriete, völliger Unsinn. Ich habe diese Choräle in der MS zu einer besonderen Gruppe vereinigt, in der jeder zu einem der Typen II, III, V gehört. In Typ I kommt es, obwohl mit  statt  , wo ersteres geschrieben werden müßte oder sollte, möglich, im eigentlichen Choral nicht vor. Typ IV schließt den Fall logisch aus. Die meisten jener 20 von 135 Chorälen gehören dem Typ V als dem der ohnehin freiesten Bewegung an, und der die Überzahl verursachende Auftakt ist auch fast ausschließlich der bewegteste, der dreifache. Es kämen dabei zwischen einem Taktschwerpunkt und dem nächsten 5, 6, ja wo es wünschenswert oder notwendig ist,  zu schreiben, 7 Taktzeiten zu stehen. Ich habe, wie man sieht, in diesen Fällen es gewagt, 5, 6, 7 Taktzeiten in der Tat zwischen je zwei Taktstriche zu setzen. Richtigkeit des Taktstriches ist eben anders nicht durchführbar. Zugleich ist dies die einzige berechtigte Konsequenz aus der alten Schreibung ohne Taktstrich. Ich habe selbst, als ich in die Lage kam, die erwähnten Gemeindelieder für die Synagoge zu schreiben, diese Freiheit mehrfach angewandt, sie werden von Chor und Gemeinde dort auch ohne Schwierigkeit gesungen. Es entsteht nämlich dabei gar kein anderer als 𝔊-Takt für das Ohr. Bis an den Strophenschluß läuft er ohnehin. Dann sistiert oder quiesciert die Fermate als irrationale (rhythmische, nicht metrische) Zeit den Takt, und er hebt nachher wieder frisch an, daher denn auch der Auftakt der meisten Energie, der dreizeitige, in solchem Falle fast ausschließlich erscheint.[1]) Der $^5/_4$-, $^6/_4$-, $^7/_4$-Takt erscheint dabei schlechterdings nur für das Auge, auf dem Papier. Was notwendig in die Brüche geht, wenn man das Ei so auf den Tisch stellt, ist wieder einmal durchaus nur Schale. Prof. Dr. Riemann erklärte sich mit dieser Schreibung als der in solchem Falle einzig möglichen auch sofort einverstanden.

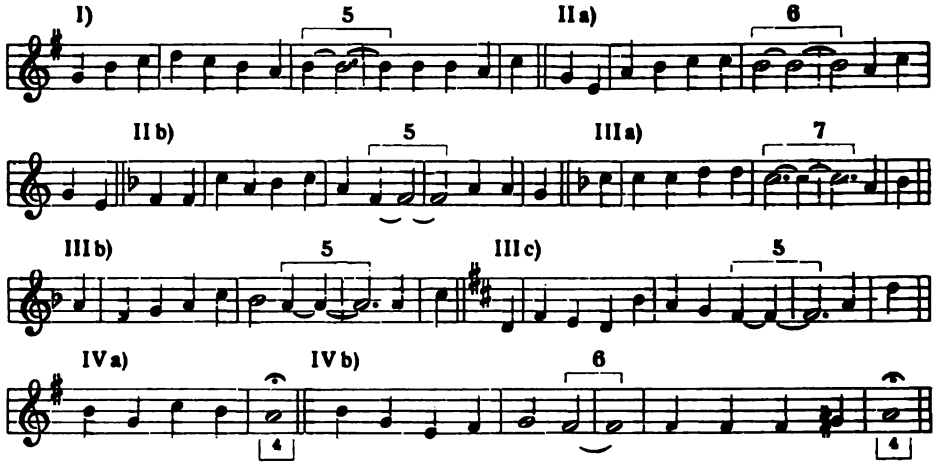
Ich nenne den Einsatz mit überzähligen Taktzeiten den taktfreien Einsatz und vereinige die Choräle, in denen er vorkommt, zu einer besonderen Gruppe. Ebenso wie die Typen selbst, ist sie nicht erfunden, sondern nur gefunden. Die Unentbehrlichkeit der taktfreien Schreibung in

[1]) Ich wiederhole, daß alle diese Ergebnisse durchaus spontaner Natur sind, wie es denn ja auch fast unmöglich wäre, Choräle *ad hoc* auszusuchen.

diesen Fällen einerseits und die der Dehnung des geschriebenen Schlußwertes um ein noch so geringes zur Verhütung metrischer Anomalie andererseits beweist allein schon die Irrationalität der Fermate. (Wegfall der Dehnung würde Taktwechsel bzw. $^5/_4$-, $^7/_4$-Takt herbeiführen.) Übrigens sind eigentlich alle Stropheneinsätze im Choral taktfrei. Im Typ I ist das zur Beibehaltung des C-Taktbildes geschriebene 𝅗𝅥 sub ferm. ein offenbar insuffizienter Grundwert der Schlußdehnung, da im Begriff des Grundwertes ein Zeitzusatz von einem Bruchteil davon liegt. Jeder denkt unwillkürlich 𝅗𝅥 dort als Grundwert, also mit dem folgenden dreifachen Auftakt geschriebene fünf Zeiten zwischen den Schwerpunktnoten. Das Verhältnis zwischen Schluß und Auftakt kann aber im Choral nicht nach Typen artverschieden sein. Es ist sich ja ihrer auch bisher niemand klar bewußt gewesen, sonst hätte man sie geschrieben. Immerhin wirkt die Taktfreiheit im Typus V stärker, indem er die überhaupt mehr phantasierenden Choräle enthält. Es sind die älteren Choräle, die jüngsten daraus sind drei von 1704, 1710, 1738. Um 1740 versiegt unter dem Einfluß Voltaire's der Quell der Erfindungskraft auf diesem Gebiet. Die doch recht fragwürdige Idee vom gleichen Wert der Religionen, ausgeprägt in Lessings schlechter Fabel von den drei Ringen und dem Worte Friedrichs des Großen von den Konfessionen als bloßer *façons*, waren das Lied vom Ende, wenn nicht das Ende vom Lied. Mit seltenen Ausnahmen, wie Ph. Em. Bachs schönem Choral „Auferstehn, ja auferstehn wirst du", werden die Choräle nun länglich und weichlich. Das schlimmste Zeichen sind Sextenschritte der Melodie aufwärts. Die kleine Septime im Choral „Ich lobe dich mit Herz und Mund", ein Unikum, ist falsche Lesart. Übrigens ist strengste Symmetrie mit taktfreien Einsätzen vereinbar, vgl. das schöne letzte Beispiel der MS.

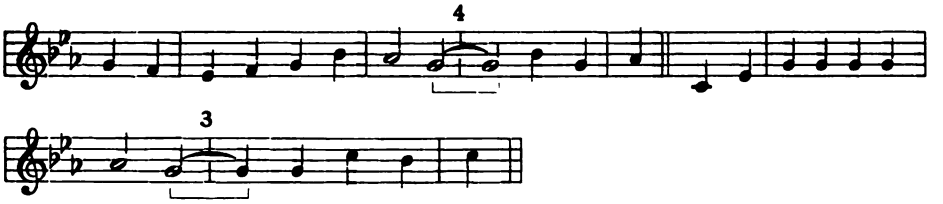
§ 11.

Soll der Beweis der Irrationalität der Fermate aus ihrer Unentbehrlichkeit als ein Beweis *per idem* oder vom *alterum per alterum* gelten (obwohl dies ein Mißverständnis wäre), so beachte man folgendes: Wenn die folgende Strophe metrisch an die vorige angeschlossen würde, wie ACB (aus militärischen Gründen) und OWC verlangen und mit fortwährenden Fehlern bewirken, so müßte die Dauer des Schlußtones, für den 𝅗𝅥 und mindestens, wenn genau genommen, auch noch 𝅘𝅥 zu kurz sind, von der Größe sein, daß nach ihm die Taktzeit des folgenden Einsatzes *recte* an der Reihe wäre. Die Typen I—IV bringen folgende Fälle hervor, denen Typus V keinen hinzufügen kann:



Ich nenne den oben beschriebenen, in den Beispielen mit ⌐¬ bezeichneten Raum den metrischen Zwischenraum. Er beträgt, je nachdem 4, 5, 6, 7 Zeiten. Nur im Falle IVa deckt er sich mit dem geschriebenen Notenwert. Man probiere es an der Orgel (wie ich es mit der Sekundenuhr beobachtet habe, die ein anderer gebrauchte, während ich nach Gefühl spielte), und man wird finden, so unwahrscheinlich es beim Lesen dünken mag, daß kein Organist von einigermaßen rythmischem Empfinden diese vier Viertel wirklich, metrisch bis zur nächsten Eins gezählt, „aushält", was in langsamen Chorälen ja auch beinahe vier Sekunden dauern, also komisch wirken würde. Vollends 5, 6, 7 Zeiten würden bis zum Unsinn zu lang. Für das Ohr, das nur vom Eintritt der Schlußnote etwas weiß, gilt bezüglich der Dauer der Fermate in allen diesen (weitaus den meisten) Fällen der Satz: Die Fermate ist nicht die Verlängerung eines zu kurzen, sondern die Verkürzung eines zu langen Wertes, der unbewußt empfunden wird. (In Riemanns Musiklexikon ist diese Natur der Fermate auch bereits angedeutet.) Die Ausführung ist ein Kompromiß zwischen dem geschriebenen Schlußwert und dem metrischen Zwischenraum, der keineswegs etwas überhaupt Illusorisches ist. Daß dies ein irrationaler Vorgang ist, versteht sich von selbst, und es ereignet sich im Falle der vier Zeiten dabei sogar die Verkürzung des geschriebenen Wertes.

Taktfreie Einsätze bringen metrische Zwischenräume von vier, aber auch drei Zeiten in synkopischer Gestalt hinzu. Genaue vier Zeiten bringen auch dort eine Stockung hervor, werden also instinktiv gekürzt. (Es handelt sich natürlich immer um unschreibbare Minima von „Zeit"). Einzig in dem Falle von drei Zeiten wird sogar der metrische Zwischenraum selber gedehnt, weil sonst der absolut unchoralmäßige synkopische Ruck entstünde. Natürlich erreicht die Dehnung nicht schreibbar vier Zeiten. Beispiele:



(und andere in NNo. 31—36 der MS).

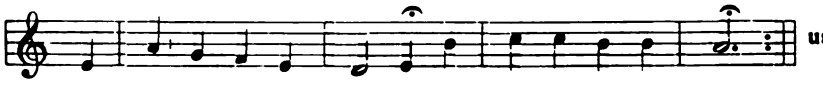
Durch die taktfreien Einsätze werden eben auch die Notsynkopen im Choral vermieden, die jeder doch nur mit schlechtem Gewissen schreibt.

Die Synkope ist im Choral ebenso unstatthaft, wie wenigstens für den Gemeindegesang jegliche Pause. Die verkehrtesten sind die Pausen im Taktschwerpunkt, indem die wirkliche Negation des Taktschwerpunktes durch Pause ein negativer Akzent, d. h. ein modernes stark rhetorisches Kunstmittel ist. Komisch ist die Schreibung von Pausen im Anfang (im OWC mehrfach), wie man sich leicht ausmalen kann.

Über die reale Dauer der Fermate, die nach der Stellung in der Periode verschieden sein wird, wage ich nichts zu bestimmen. Regeln darüber, was mit ihr geschehen solle, wollte ich überhaupt nicht geben, sondern nur Beobachtungen dessen, was bei empfundenem Vortrage mit ihr geschieht. Jedenfalls aber ist die Befürchtung, von der das ACB und AWC offenbar ausgehen, als läge in der Natur der Fermate die Gefahr einer Stockung oder Taktstörung, gänzlich unbegründet. Die Suspension des Taktes durch sie ist keine Stockung. Selbst im Gehen nach Chorälen bewirkt sie nur etwa einen Schritt mehr, das übrige ist, da nach Chorälen doch nicht im Tritt gegangen wird, gänzlich *quantité négligeable*.

§ 12.

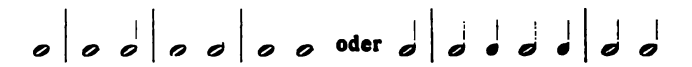
Ich kehre nun zu der Frage nach der metrischen Bedeutung der Mensuralnoten und der Verbindlichkeit ihrer ohne Taktstrich geschriebenen Werte zurück. An der musikalisch-elementaren Natur der Ermittelung der richtigen Stellen für die Taktstriche wird es deutlich, daß wir vor den mittelalterlichen Notierungen ohne Taktstrich keinen heiligen Respekt zu haben brauchen, als stünden wir da entweder einem Geheimnis oder gar einer Offenbarung gegenüber, wo doch nur ein Mangel, eine Unbeholfenheit im Ausdruck vorliegt. Ich möchte davon wenigstens ein Beispiel geben. Die natürliche Gestalt des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" ist die ebendarum dem Gemeinbewußtsein gegenwärtig geläufige: durchgeführt einfacher Auftakt in C mit Reimschlüssen:



von wem und wie lange auch immer er anders geschrieben wurde. Die „ursprüngliche", soll heißen die älteste bekannte Notierung der Anfangsstrophe in dieser Gestalt

widerspricht jener natürlichen Gestalt, in der die Melodie als Taktgebilde von ihrem Autor innerlich konzipiert sein, wie sie ihm vor der Niederschrift „vorgeschwebt" haben muß; sie widerspricht also dem inneren Ursprunge der Melodie, und zwar auf jedem Schritt. Es wäre also ein Fehler, ihre Schreibung, auch wenn sie nachweislich vom Autor herrührt, metrisch für bare Münze zu nehmen. Über das Metrum dieser Melodie ist man ja auch einig, desto erheblicher ist dessen Verhältnis zu jener Schreibung. Hat Hans Leo Hassler im Traum so geschrieben? Waren die Isometristen trockene Pedanten? Hat J. S. Bach auch nichts gemerkt?

Daß Takt von je im Vortrage dieser Melodie, wie in ihrer Entstehung war, ist freilich ebenso unzweifelhaft, aber die Notierung ist darum, daß sie in Mensuralnoten steht, doch noch keine metrische. Es ist völlig naiv, sie in diese Gestalt zu übersetzen:



Doch hat der tiefe Ernst des Textes diese Melodie vor dem Schaukeltakte noch bewahrt, den man Dutzenden anderer Melodieen im gleichen Irrtum aufgebürdet hat.

Daß hinter der alten Notierung etwas anderes steckt, als sie dem Auge — jedoch eigentlich nur unserem Auge! — sagt, ist freilich ein psychologisches Phänomen. Aber *musica est supra autorem (sui insciam)*.

Wir dürfen und müssen dem Liede also in der Notierung seine eigentliche und innerlich „ursprüngliche" Gestalt zurückgeben. Dazu bedürfen wir keiner tiefen Gelehrsamkeit, sondern nur der Prüfung seiner Tonfolge auf solche Gründe, wie sie § 9 in einem ganzen Alphabet von Beispielen angeführt werden. Hier handelt es sich darum, die von der echten Gestalt für uns ganz abweichende Gestalt der ältesten Notierung zu erklären.

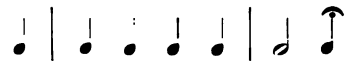
Die erste *Longa* auf den Ton e ist die Präcentorlänge, entstanden im Massengesang ohne Orgel — der Vorsänger wartete, bis die dritte Bank usf. in der Kirche eingesetzt hatte. Der Organist später mußte die entsprechende Vorgabe des Tones in weiter Kirchenhalle zweckmäßig finden, auch lag sie für ihn in der Überlieferung.

Das ist für die Melodie selbst, oder vielmehr gegen sie, eine Zufälligkeit. Es ist ganz unmöglich, daß die zwingende auftaktige Beziehung des e auf den nachfolgenden (eigentlichen) Grundton der Tonart des Chorals nicht empfunden, nicht vom Autor mitgedacht, daß die erste

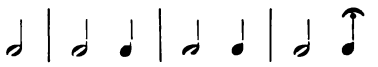
Strophe in vier (!) Takten, statt als Taktpaar, gedacht und aufgefaßt worden wäre, gerade so unmöglich wie es ist, jene Beziehung in der Ausführung der geschriebenen *Longa* als metrisch zum Ausdruck zu bringen:

Die hausknechtmäßige Schwerfälligkeit dieser vier Takte wird wohl niemand verfechten wollen. Drei Takte werden es, sobald man die Schreibung der letzten Note als bloß graphischen Ausdruck des Schlußdehnung zugibt, wie die Präcentorlänge zweifellos der graphische Ausdruck der gewohnten, aber absolut nicht metrischen Dehnung im Auftakt ist — *nobis:*

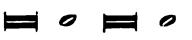
Die alte 𝅝=Präcentorlänge im Auftakt beweist aber schlagend, daß es möglich und erlaubt war, Stellung und Wert eines Tones als metrisches Ingrediens (in der Schreibung als *Longa*) zu ignorieren. Man schrieb jene Längen, weil man sie hörte, was sich bei der letzten *Longa* schon aus einem höheren Grunde, nämlich dem der Deutlichkeit des Strophenschlusses, erklärt. Die Anfangsdehnung wird man außerhalb der Kirche, frei von dem Zufall des Raumes usw. auch schwerlich ausgeführt haben. Die Schlußlänge sistiert oder suspendiert aber wirklich den Takt, so daß hier der Widerspruch gegen den metrischen Sinn der Note erklärlicher, unverfänglicher, gleichsam entschuldbarer ist, während wir, mit Taktstrichen in an sich metronomischen Werten schreibend, ihr ihre metrische Gestalt zurückgeben und die Suspension des Taktes durch das Fermatenzeichen ausdrücken müssen:



oder *per hypothesin* vorläufig



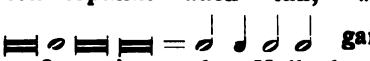
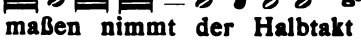
Aber die Noten auf a g f e



für unsere isometrischen ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ repräsentierten auch schon *suo tempore* nicht Werte, die wir, um das Taktpaar statt der falschen Dreitaktigkeit herzustellen, als $^{6}/_{4}$-Takt zu schreiben hätten,

sondern die *Longa cum brevi* galt nach alter Regel als hemiolisch, d. h

anderthalbig, sie machten zusammen nur zwei Zeiten, nicht drei, also in unserem Sinne je eine Triole aus

(die letzten zwei nicht, als zwei *Longae* entsprechend). Wenigstens lag diese Hemiolie dem 16. Jahrhundert noch von früheren Jahrhunderten her im Ohr. Mit ihr wehrte man sich gegen den vom Papst um die Wende des 13. Jahrhunderts als der Dreieinigkeit Gottes allein würdig befohlenen dreiteiligen Takt, den man ein Jahrhundert lang ausschließlich hatte anhören müssen. So gewann man zunächst irgendwie den zweiteiligen Takt zurück. Die metronomische Gleichheit dieser vier Zeiten, die wir isometrisch zwischen Taktstrichen ♩ ♩ ♩ ♩ schreiben müssen, mildern wir durch den Vortrag, indem wir, wie Beethoven schon bemerkt hat, den Schwerpunktton um ein Unschreibbares verlängern; ja der Taktstrich, den wir davor setzen, ist dadurch schon ein Vortragszeichen. Die Alten, ohne Taktstrich, und ohne alle Vortragszeichen sonst, griffen zu dem Mittel, den Ausdruck, der diese Längung forderte, und der im Choral, vor allem in diesem Choral, sicher besonders intensiv war, die Längung also desto fühlbarer machte, wiederum graphisch anzugeben oder vielmehr, unbeholfen zwar, anzudeuten. Hier war der Grund, die *Longa* nur bildlich zu meinen, ein noch höherer als im zweiten der beiden vorigen Fälle; metrisch (oder metronomisch) zu lang wurde diese Länge, die *Longa*, ohne den Taktstrich nicht; und das einigermaßen Schwankende der Hemiolie entsprach der einigermaßen unbeholfenen Herzlichkeit des Mittelalters im Ausdruck. Hatte man die Vortragslänge des Taktschwerpunktes aber graphisch gleichsam „materialisiert", so mußte man es wohl oder übel mit dem Halbtaktschwerpunkt auch tun, weil  $^5/_4$- oder  gar $^7/_4$- Takt hätte empfinden lassen. Einigermaßen nimmt der Halbtakt ja auch an der Längung des Taktschwerpunktes teil. Es bleibt zu beachten, daß jene zwei Hemiolien, für uns Triolen, zusammen nur vier Zeiten ausdrückten. Man hat die hemiolische Schreibung gewiß ebensowenig metrisch genau ausgeführt, wie wir bei gutem Vortrage unsere gleichen vier ♩-Noten eines Taktes metronomisch ausführen, d. h. so gleich wie sie aussehen. Der Vortrag längt das hinter dem Taktstrich stehende und, wenn auch weniger, auch das dritte Viertel um soviel, daß, als man anfing, den Choral zwischen Taktstrichen isometrisch zu schreiben, er sich von dem Vortrage nach der bisherigen Schreibung nicht merklich unterschieden haben wird. Hätte die neue Schreibung einen Bruch mit dem alten Vortrage bedeutet, so wäre sie

nicht aufgekommen.[1]) Die ersten Isometristen waren also nicht Pedanten, die den Choral nur in eine mechanische Bewegungsart hätten einschnüren wollen. Unter der falschen Vorstellung vom Takte mußte der Vortrag allerdings seither allmählig zum Metronomischen erstarren. Aber empfundenen, herzlichen Vortrag vorausgesetzt, tun wir nur das Umgekehrte von der Praxis des Mittelalters, im Prinzip dasselbe, d. h. man half sich beide Mal, wie man konnte. Wir verwandeln graphische exakte Werte bei der Ausführung in Schätzungs-, in Ausdruckswerte für das Ohr; die Alten gaben Ausdrucks-, also Schätzungswerte beim Schreiben als graphische Schein- und Schätzungswerte für das Auge wieder. Wir adressieren die Notierung an den Verstand und überlassen die Ausführung dem belebenden Gefühl, die Alten überließen sich bei der Notierung dem Gefühl, und wandten sich für die Ausführung an den Verstand, das natürliche Taktgefühl, und an das Gedächtnis, an die Tradition.

In bezug auf die beiden Faktoren der Ausführung: Verstand und Phantasie, sind beide Notierungen einseitig. An sich entsprechen unsere Notenwerte einer metronomischen Ausführung, die sogar ebenso unerträglich wäre, wie die Schwankungen, die eine metrische Lesung der alten Schrift hervorbrächte. (S. oben die einleuchtenden und heimleuchtenden Beispiele „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und „Freu dich sehr o meine Seele".) Ohne crescendo und decrescendo können wir nicht vortragen, also auch nicht ohne Agogik, da crescendo beschleunigt, decrescendo verlangsamt, wenn auch nicht bis zur bewußten Bemerkbarkeit. Auf der Orgel muß die Dynamik innerhalb der Phrase (vom Schwellwerk abgesehen) sogar durch die Agogik ersetzt werden.

Auch kürzere Notenwerte schrieb man, wo wir, in gleichen Werten regelrecht fortfahrend, etwa *più animato* oder *Tempo primo* hinzuschreiben, nämlich in der Regel am Beginn des zweiten Teiles eines Liedes nach dem natürlichen *Rallentando* des vorangegangenen Periodenschlusses, den man bei der Vorliebe des Mittelalters für das Gravitätische vermutlich mit recht nachdrücklicher Schwere vorgetragen hatte. Wie ist es weiter mit unserer Melodie? Schließlich entspricht einzig die *Longa* auf dem d einer realen metrischen Länge (𝅗𝅥). Folglich hat die Gestalt der *Longa* in dieser einen Strophe schon fünferlei Sinn: Auf e ist sie Präcentorlänge, die, wie gesagt, allein schon durchaus hinreichen würde, zu beweisen, daß gewohnheitsmäßig die Notengestalt in anderem als metrischem Sinne ge-

[1]) Das Wort Vortrag gebrauche ich hier überall als Abkürzung für den beseelten Ausdruck, der agogische und dynamische Schattierungen hervorbringt. Die Gemeinde trägt natürlich nicht vor, aber was ist Orgelspiel ohne Beseelung? Es gleicht dem Leierkasten. Daß ich andererseits kein subjektives Schwanken, nichts individuell-Sentimentales empfehle, wird man mir glauben.

braucht wurde, wo es zweckmäßig schien. Auf a ist sie Ausdruckslänge, es kommt in ihr der Vortrag zur Erscheinung, der sie länger macht als die folgende *brevis*, während *recte* beides Zählzeiten sind. Auf f ist sie nahezu nur Verlegenheitslänge oder entspricht dem Geschmack einer Zeit, der der päpstliche Dreitakt noch in den Ohren lag. Auf d bedeutet sie reale Länge, auf e Schlußdehnung im Strophenende. Das rechtfertigt in bezug auf die mittelalterliche Notenschreibung ohne Taktstrich den Satz:

Die Mensuralnote hatte in metrischer Beziehung, also in bezug auf die den Noten dem Takte nach wirklich zukommende Zeitdauer, den neumatischen Charakter, mehr nur Anhalt für das Gedächtnis der schon und besser Wissenden zu sein, noch nicht völlig abgestreift. Die Ausführung und das Nachschreiben dieser Notenschrift im Sinne der unserigen, als bedeute sie statt eines Versuches dazu die wirklichen Zeitmaße der Töne, führt zu etwas Unerträglichem, nämlich maßloser Regellosigkeit.

Nun bedenke man aber, daß dies nur zum Teil an der Unbeholfenheit des Versuches liegt, den Notenwert zugleich mensural und im Ausdruckssinn zu schreiben, sondern daß dieser Versuch etwas überhaupt Unmögliches will, das auch uns nicht gelingen kann. Die alte Notenschrift führt in unserem Sinne, genau befolgt, zu etwas Unerträglichem an Willkür; die unsere, genau ausgeführt, führt aber, wie gesagt, auch zu etwas Unerträglichem, nur im entgegengesetzten Sinne, nämlich in dem einer mechanischen Regelmäßigkeit. Wir schreiben metronomisch, metrisch, nämlich in bezug auf die Zähleinheit in der Voraussetzung „Jede Größe ist sich selber gleich", und in bezug auf die anderen Werte nehmen wir an, daß sie richtige Bruchteile oder Mehrfache der Einheiten sind. Man denke sich nun eine Seite Text von Beethoven, Weber, Chopin, und man wird sofort wissen, daß auch wir keine Note ihrem optischen Zeitwerte nach spielen: im Crescendo werden die Einheiten nacheinander kleiner, im Decrescendo werden sie (zwar in abnehmendem Maße, wie Riemann lehrt) gedehnt, und entsprechend geschieht es mit Unterteilungen und Zusammenziehungen. Natürlich ist das im Choral nicht anders, etwa seiner „Einfachheit" wegen, d. h. den Zeitwert, den die Töne in der Ausführung erhalten, graphisch zu fixieren, ist zu aller Zeit unmöglich.

Sofern die Tradition zuweilen als Richtschnur für den Vortrag eines Stückes angesehen wird, überlassen wir ihn in gewissem Maße gleichfalls dem Gedächtnis, vollends wenn der Schüler nachspielen soll, wie der Lehrer vorspielte. Die Tradition ist freilich meistens nur eine schlechte Mutter ihrer Kinder, und wie bei uns den Vortrag, so beeinflußte das irrende Gedächtnis im Mittelalter vielfach schon die Notierung.

Nun soll aber für die Illusion, dem schönen Scheine nach, der Takt die Stetigkeit und Verläßlichkeit des Naturgesetzes auch im schönen, belebten Vortrage behalten; darum ist unsere Notenschrift besser, denn sie erinnert den Leser mit ihrem metronomischen Charakter durchweg an das Naturgesetz. Zum Ausdruck anzuleiten, benutzen wir vernünftigerweise andere Mittel, als die Mehrdeutigkeit der gleichen Notengestalt, nämlich außer dem Taktstrich hinzugeschriebene Zeichen (bzw. Zahlen) und Worte. Dagegen gibt die alte Notenschrift anscheinend die Willkür frei, und das ist ihr Fehler, dessen Papageien zu sein wir nicht nötig haben.

Und das wußten die Isometristen des 18. Jahrhunderts, als sie den Taktstrich in die Choralschreibung einführten! Sie geben meinem anscheinend nur psychologischen Beweise recht. Das Fortschreiten der Choralmelodieen in überwiegend gleichen Werten haben auch sie nicht erfunden, sondern nur gefunden, denn es muß sich einstellen, sobald man die Melodie selbst um ihr Metrum befragt, d. h. sobald man den Tönen graphisch die aus Gründen der Melodik und Harmonik sich ergebende natürliche Stellung und ihren eigentlichen metrischen Wert anweist. Was in gläubigen Zeiten jene Männer in herzlichem Choralgesang hörten, kann im Verhältnis zu den Noten nichts wesentlich anderes gewesen sein, als was sie, den ebenso herzlichen Vortrag voraussetzend und gewohnt, schreibend im Sinn hatten. Darum meine ich, daß, wenn sie nur zugleich die richtige Stelle des Taktstriches nicht bloß in den zwölf v. H. Chorälen gefunden hätten, auf die die Idee vom einzeitigen Auftakt zutraf, gar kein Streit und demgemäß gar kein Verlangen entstanden wäre, ihre Schreibung wieder zu „rhythmisieren". Jedenfalls ist, wie gesagt, diese Annahme sicherer, als daß mit der endlich berichtigten Schreibung des Chorals, den Takt betreffend, der Streit nun, wie Köstlin meint, zu Ende und alles eitel Wohlgefallen und Bereitschaft zum Bessern sein werde. Wurde mir doch von kompetenter Stelle in bezug auf das OWC peremptorisch zugerufen: „Änderung in den nächsten zwanzig Jahren ausgeschlossen!"

Nur Einer im Deutschen Reiche kann die Gefahr abwenden, die uns von dem Preußischen Armeechoralbuch droht, denn nur Einer, der oberste Kriegsherr, kann, zugleich als *Summus Episcopus* der Landeskirche, es kassieren, damit die Folgen, die es für Ost- und Westpreußen gehabt hat, nicht noch auf andere Provinzen übergreifen.

Als der Papst vor einigen Jahren in der katholischen Kirche die Rückkehr zu gregorianischer Einfachheit gebot, hieß es einfach: *Roma locuta est.* Manches Schöne wurde dadurch mitgetroffen. In der evangelischen Kirche würde nur Häßliches verschwinden und alle Schönheit des Chorals in Fülle wieder auferstehen, wenn bei uns, wo die Kirchenbehörden allein dazu zu schwach sind, es eines Tages hieße: *Imperator imperavit!*

Während in den Konzertsälen aller Weltteile heute eine gewisse Einheit der Programme herrscht und man in Paris und Berlin, London und New York, Madrid und Buenos Ayres so ziemlich die gleichen Werke aufführt, herrscht ein viel größerer Unterschied in dem Opernrepertoire der verschiedenen Nationen. Obschon man teilweise aus derselben Quelle, der italienischen, schöpft, bedingen hier doch die kulturellen und sprachlichen Unterschiede weit stärkere Abweichungen. Es scheint uns darum interessant, zwischen den Bühnen zweier Nachbarländer, Deutschland und Frankreich, einen Vergleich anzustellen, da beide die Oper in hervorragender Weise durch ständige Truppen pflegen und in ihrer Produktion von einander abhängen, ohne darum die starke nationale Verschiedenheit ihres Repertoires aufzugeben. Teils nach eigenen Erfahrungen, teils nach Mitteilungen, die mir ein Redakteur des „Ménestrel", Herr A. Boutarel, in ebenso liebenswürdiger als vollständiger Weise zur Verfügung gestellt hat, gedenken wir, diese Parallele zu ziehen. Dabei scheint es geraten, sich über das französische Repertoire mit größerer Ausführlichkeit zu verbreiten, als über das deutsche, das unseren Lesern in der Hauptsache bekannt ist.

Beginnen wir mit der alten italienischen Oper und dem Fünfgestirn Rossini, Donizetti, Bellini, Cherubini, Spontini, so kommen vom ersten für Deutschland nur noch der „Barbier" und „Tell", vom zweiten die „Regimentstochter", gelegentlich auch noch „Lucia" oder „Don Pasquale" und noch seltener „Die Favoritin" in Betracht. Ungefähr geradeso steht es in Frankreich. In der Regel helfen nur Gäste oder sonst Sterne erster Größe den alten Italienern auf die Beine. Dem „Tell" kommt gelegentlich eine politische Krisis zustatten, und seine Aufführung erscheint dann als Protest gegen irgendeine Reaktion. „Barbier" und „Regimentstochter" erscheinen immerhin seltener als in Deutschland. Spontini ist in beiden Ländern mausetot, nachdem man es 1894 noch achtmal in Paris mit der „Vestalin" und zweimal im Amphitheater von Béziers versucht hatte. Cherubini erscheint nur in Deutschland noch mit seinem schönen „Wasserträger" (Les deux Journées), ebenso wie Bellini mit seiner „Norma". Paër, der erste Bearbeiter des Fideliostoffes, hat sich mit seinem „Maître

de Chapelle" (1824) in Frankreich behauptet. Recht gut steht es in Frankreich verhältnismäßig noch mit der Pflege Glucks, der unvermeidlich überall Glück geschrieben und regelmäßig mit dem Trema versehen wird. „Orpheus" brachte es in den letzten Jahren zu 11, „Armida" zu 28, „Iphigenie auf Tauris" zu 5 jährlichen Vorstellungen; dessen werden nicht viele deutsche Theater sich rühmen können. Händel ist kaum dem Namen nach und höchstens als Komponist des „Messias" bekannt.

Völlig darnieder liegt Mozart. Die für ihn in Deutschland so außerordentlich ungünstigen Zeiten erscheinen noch glänzend gegenüber dem völligen Bankrott, den er in Frankreich erlitten. Für den Tiefstand unserer zeitgenössischen musikalischen Kultur gibt es kein besseres Barometer, als diese betrübende Erscheinung. Einige vereinzelte Pariser Aufführungen des „Don Juan" und der „Entführung", das ist alles; von der „Zauberflöte" und von „Figaros Hochzeit" keine Spur. Jene mag ihr Text umgebracht haben, dieser hat wohl die häufige Aufführung des Beaumarchais'schen Lustspiels geschadet; und Musik allein mag man im Theater doch nicht genießen! „Fidelio" ist in Paris nahezu unbekannt, und vereinzelte Versuche damit schlagen stets fehl. Vielleicht könnte man mit einem Ballet der Gefangenen eines hohen Publikums Gunst erringen?

Anders steht es um die Romantik. Meyerbeer ist leider nicht umzubringen. Der „Prophet" und die „Hugenotten" verzeichnen mit nur sieben und acht jährlichen Vorstellungen doch verhältnismäßig hohe Einnahmen; selten begegnet man noch seinem „Robert der Teufel" und der „Afrikanerin". Ähnlich steht es ja auch in Deutschland. Bei Verdi stehen sonderbarerweise „Traviata" und „Rigoletto" mit fünf Aufführungen 1906 oben an, während „Troubadour" und „Aïda" nur je eine erlebten, also beinahe das umgekehrte Verhältnis als in Deutschland, das den „Troubadour" als Prüfstein für Engagements und als Ersatzoper in Krankheitsfällen sehr hoch schätzt, während es „Aïda" nur deshalb immer wieder ansetzt, um den für den zweiten Akt angeschafften Hokuspokus verwenden zu können und im vierten den kunstvollen Aufbau einer zweistöckigen Bühne zu zeigen.

Von den älteren Franzosen erscheint Auber mit der „Stummen" und dem „Schwarzen Domino" noch auf dem Plan. „Les Dragons de Villars" (Glöckchen des Eremiten) von Maillart kommen bei schwachen Einnahmen 1906 noch viermal vor, während Auber's „Maurer und Schlosser" und „Fra Diavolo" und „Die weiße Dame" von Boieldieu an die deutschen Bühnen leichten Herzens abgetreten wurden. Im komischen Genre wünscht man in Paris viel Abwechselung; es fehlt an der Pietät, die man in deutschen Landen für die alte komische Oper hat, wenn sie nur musikalisch etwas taugt. Daß Kreutzer, Lortzing, Marschner und Nicolai

jenseits des Rheins nicht einmal dem Namen nach bekannt sind, versteht sich leider von selbst. Ist das für die „Undine“ als halbfranzösischen Stoff schon bedauerlich, so ist es vollends schade um die „Lustigen Weiber“, die eine solche Beiseiteschiebung gewiß nicht verdienen. Sehr fest hält sich dagegen „Le Freyschütz“ (die Bezeichnungen „Robin des Bois“ und „Franc Archer“ sind wieder verschwunden) in Paris, was man bei seiner grunddeutschen Art auffallend finden muß. Das Jahr 1906 verzeichnet elf Vorstellungen mit 158 000 Frs. Einnahme — ein glänzendes Resultat, um so verwunderlicher, als die Aufführungen sehr schlecht sein sollen. Das Orchester sei unfähig, die Ouvertüre anständig zu spielen. Die „Aufforderung zum Tanz“ in der Berlioz'schen Orchestrierung wird als Ballet eingefügt. Berlioz hat auch die Rezitative besorgt, wie es scheint in ängstlicher Sorge darüber, daß ein anderer, der nicht wie er für Weber schwärmte, die Sache verpfuschen könnte.

Von Halévy erscheint natürlich „Die Jüdin“ als gute Repertoireoper, wahrscheinlich mehr um der Ausstattung, als um der heute noch genußreichen Musik willen. Auch seine „Königin von Cypern“ hat eine Auferstehung erlebt. Ambroise Thomas erfreut sich immerhin einer geringeren Beliebtheit als in Deutschland. „Mignon“ figuriert 1906 in der Komischen Oper mit 13 Vorstellungen; auch mit „Francesca von Rimini“ und dem „Hamlet“ hat man es letzthin wieder versucht. Gounod dagegen ist immer noch ein großer Mann. „Sapho“, „Polyeucte“, „Der Tribut von Zamora“, „Mireille“ und „Romeo und Julie“ erscheinen je und dann wieder auf den Spielplänen. Der „Faust“ aber ist und bleibt die klassische Oper Frankreichs von unwiderstehlicher Zugkraft und mit glänzenden Einnahmen, die man sich denn auch nicht entgehen läßt. So verzeichnet die Saison 1905 ganze 26 Vorstellungen mit nahezu einer halben Million Einnahmen.

Méhul ist in Paris wie in Deutschland nicht ganz vergessen. Sein „Joseph“ erfreut sich gelegentlich einer Neueinstudierung mit stets bescheidenem Erfolge. Berlioz bleibt auch in Frankreich Kaviar fürs Volk, mit der „Eroberung Trojas“ hat man es 1899, gelegentlich seines dreißigsten Todestages, zuletzt versucht; von „Benvenuto Cellini“, von „Beatrice und Benedikt“ hört man nichts. Auch im Konzertsaal erscheint Berlioz in Deutschland häufiger als in Frankreich. Der Mann des Tages, das alle Lichter zweiter Ordnung überragende Gestirn aber ist Massenet. „Le Roi de Lahore“, „Le Cid“, „Le Mage“, „Thaïs“, „Manon Lescaut“, „Werther“, „Marie Madeleine“, „Le Jongleur de Notre-Dame“ erscheinen immer wieder auf dem Spielplan als ein Wahrzeichen des Tiefstandes musikalischer Kultur. Selbst Saint-Saëns mit seinem „Samson“, den „Barbaren“, „Ascanio“, „Henri VIII“ und „Fredegonde“ kann dagegen nicht aufkommen, wenn auch „Samson“ ein gutes Zug- und Kassenstück geblieben ist.

Wacker hielt sich auch Delibes' „Lakmé" mit 21 Vorstellungen 1906, während seine Ballets „Sylvia", „Coppelia", „La Source" natürlich stets beliebt sind.

Die jungfranzösische Schule ist außerordentlich stark vertreten, und es werden in zahlreichen Wiederholungen Werke aufgeführt, von denen man außerhalb der blauweißroten Grenzpfähle so gut wie keine Ahnung hat. Ich nenne nur „Daria" (Marty), „Le Fils de l'Étoile", „Aphrodite" (Erlanger), „Circé" (P. und L. Hillemacher), „L'Étranger" (V. d'Indy), „Jeanne d'Arc" (Mermet), „Lancelot" und „La Reine Berthe" (Joncières), „Tabarin" (Pessard), „Patrie" (Paladilhe), „La Dame de Monsoreau" (Salvayre), „Zaïre" (de la Nux), „Thamara" (Bourgault-Ducoudray), „Stratonice" (Fournier), „Déidamie" (Maréchal), „Djelma" (Lefèbre), „La Montagne noire" (Mme. Holmès), „Hellé" (Duvernoy), „La Cloche du Rhin" (S. Rousseau), „La Burgonde" (Vidal), „Astarte" (Leroux), „Le Roi de Paris" (G. Hue), „Orsola" (Gebrüder Hillemacher).

Besser Bescheid wissen wir schon mit folgenden Namen und Titeln, die uns teils auf deutschen Bühnen, teils in Konzertsälen schon begegneten: „Messidor" von Bruneau, „Salammbô", „La Statue" und „Sigurd" von Reyer, „Louise" von Charpentier, „Gwendoline" und „Briseis" von Chabrier, „Pelléas et Melisande" von Debussy, „Ariane et Barbe bleue" (die beiden letzteren Texte nach Maeterlinck) von P. Dukas, dem Verfasser des „Zauberlehrling", „Fortunio" von Messager usw.

Interessant ist es auch, die französische Balletmusik der letzten Jahre zu kennen, die mit dem deutschen Repertoire nur „Sylvia" und „Coppelia" gemeinsam hat: „La Ronde des Saisons" (Büsser), „Bacchus" (Duvernoy), „L'Étoile (Wormser), „La Maladetta" (Vidal), „Le Rêve" (Gastinel), „Les deux Pigeons" (Messager), „Les Jumeaux de Bergame" (de Lajarte), „La Farandole" (Dubois), „Namouna" (Lalo), „La Korrigane" (Widor), „Jedda" (Metra), „Fandango" (Salvayre). Aus älterer Zeit blieb nur „La Tempête" von A. Thomas übrig.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des modernen Auslandes auf den französischen Bühnen, so steht natürlich Richard Wagner obenan. Er hat Meyerbeer ziemlich verdrängt, womit freilich „das Judentum in der Musik" noch nicht umgebracht ist. Der Riesenerfolg Wagners in Frankreich ist bekanntlich erst neueren Datums, und er hat ihn selbst nicht mehr erlebt. Nach den drei verunglückten „Tannhäuser"-Vorstellungen von 1861 versuchte es Pasdeloup 1869 mit „Rienzi". Dann gebot der Krieg auf zwei Jahrzehnte Einhalt. Anfangs der neunziger Jahre erschienen „Lohengrin" (1891) und „Tannhäuser" (1895). Langsam folgten die „Walküre" (1893), die „Meistersinger" (1897), der „Fliegende Holländer", „Siegfried" (1892) und „Tristan" (1904). „Götterdämmerung" ist für 1908 an-

gesetzt. „Rheingold", das noch nie gegeben wurde, dürfte dann in absehbarer Zeit den „Ring" vervollständigen und eine zyklische Vorstellung ermöglichen.

Unter den größten Zugstücken wären „Carmen" mit 38, „Manon" mit 29, „Armida" mit 28, „Werther" mit 27, „Faust", „Madame Butterfly" (Puccini) und „Vie de Bohême" mit 26, „Aphrodite" mit 25, „Tristan" mit 22, „Lakmé" mit 21, „Ariane et Barbe Bleue" mit 20 Vorstellungen in einem Jahre (1905 oder 1906) zu nennen. Ganz anders aber wird die Reihenfolge, wenn man von der Zahl der Vorstellungen absieht und nur die Tageseinnahmen ins Auge faßt. Wagner erscheint dann viel mehr begehrt, und in Tausenden von Francs ausgedrückt, wäre die Reihenfolge diese: „Ariane" 20, „Meistersinger" 17, „Lohengrin", „Tannhäuser", „Walküre" und „Tristan" 16, „Faust" 19, „Salammbo" 18, „Armida" und „Samson" 17, „Aïda", „Hugenotten", „Wilhelm Tell", „Cid", „Coppelia" 16, „Prophet", „Romeo und Julia", „Ronde des Saisons", „Freischütz", „Troubadour", „Thaïs" 15, „Bajazzo", „Sigurd", „Fils de l'Étoile" 14, „L'Étranger", „Rigoletto", „Daria" 12 usw.

Daraus wäre nun nicht auf eine besonders würdige Aufführung der Wagnerschen Werke zu schließen. Wird auf den Glanz der Ausstattung sehr viel verwandt, so ist doch von historischer Treue und stilgerechter Darstellung keine Rede. „Tristan" soll am meisten mißhandelt werden, und das auffällige Interesse durchreisender Deutscher an den Pariser Wagneraufführungen ist doch nur ein Kuriositätsinteresse ohne künstlerische Befriedigung. Wie sollte das auch möglich sein? Gibt es doch keine germanischere Kunst als die Wagners! Seine Gedankenwelt entspricht französischem Wesen in keiner Weise, ja, sie ist ihm vollständig verschlossen. Die gegenwärtige Wagnerbegeisterung in Frankreich ist zunächst eine Modesache, ein Genuß exotischer Kunst und vielleicht auch eine innerliche Befriedigung an der sinnlich-erotischen Seite der Wagnerschen Musik. Haben französische Komponisten dem Meister das abgelernt, was dem Franzosen an ihm gefällt, so wird man den Rest gern preisgeben. Bezeichnend für die französische Aufführung ist schon die Tatsache, daß man Operntextbibliotheken wie die Reclamsche, mit Erläuterungen, Einleitungen usw., nicht kennt und den Text studierende Zuschauer nicht findet[1]). Unter solchen Umständen ist ein geistiges Erfassen des Wagnerschen Musikdramas von vornherein ausgeschlossen, und von welcher Dauer die Begeisterung für eine Musik ist, die sich nur auf eine gewisse Befriedigung an der Harmonie und auf einzelne frappierende Episoden gründet, kann man leicht im voraus ermessen.

[1]) Einzelne Texte sind zu 1 Fr. zu haben.

Im allgemeinen ist der Franzose äußerst langsam in der Assimilation ausländischer Kunst. Die großen internationalen Bühnenerfolge erreichen Paris sehr spät, und der Erfolg ist in der Regel nicht groß. So hatte „Cavalleria rusticana" einen zwar ziemlich großen, aber nur sehr kurzen Beifall. Interesse für andere Stücke der gleichen Autoren wollte sich nicht einstellen. Von neueren deutschen Werken hat nur „Hänsel und Gretel" gefallen, ohne sich annähernd so lange auf dem Repertoire zu halten wie in Deutschland. Im allgemeinen ist es die Regel, daß ein Werk, das Erfolg hat, in einer größeren Anzahl von Aufführungen hintereinander abgespielt, dann aber gänzlich beiseite gelegt wird, um nie wieder zu erscheinen. So erging es z. B. der „Salome" von Richard Strauß[1]).

Die ausländische Operette, der man bei der Freude des Franzosen an leichter Musik einen gewissen Erfolg hätte prophezeien können, hat auch kein Glück gehabt, was teilweise an der groben Komik liegt, die man der germanischen Kunst im allgemeinen, nicht immer mit Unrecht, in Paris zum Vorwurf macht. „Mikado" und „Geisha" wurden versucht und beiseite gelegt. Selbst der „Lustigen Witwe", wenn sie glücklich in Paris anlangt, dürfte es nicht besser ergehen. Die „Fledermaus", trotz einer unmöglichen Übersetzung, kam einmal als „La Tsigane", dann mit revidiertem Text als „La Chauve-souris" auf die Bühne und erwies sich etwas zählebiger als die anderen Importationen. Die Möglichkeit einer Renaissance des längst vergessenen Offenbach scheint seiner ernsten musikalischen Qualitäten wegen nicht ausgeschlossen. Im Prinzip gibt der Franzose einheimischen Neuheiten den Vorzug und beurteilt sie mit ungleich größerer Nachsicht als die ausländischen Werke. Dieser immerhin kleinliche Optimismus hat auch sein Gutes und dürfte in dem, allen exotischen Produkten nur zu offenen Deutschland schon seine Nachahmung finden. Man läßt sich von den eigenen Landeskindern auch schwere und unverständliche Musik schon einmal gefallen. Man achtet Leute wie Vincent d'Indy, Dukas und Debussy, die doch wahrhaftig dem populären Geschmack nicht die geringsten Konzessionen machen. Selbst die einheimischen Musikkritiker waren über den dauernden Erfolg und die von vornherein freundliche Aufnahme von Werken erstaunt, die nur einer feingebildeten Elite zugänglich schienen. Das Publikum, das sonst nur auf grobe Effekte reagiert, glaubt seinen besten musikalischen Kräften dieses achtungsvolle Interesse auch dann schuldig zu sein, wenn ihm das volle Verständnis ihres Talents fehlt.

---

[1]) Hier ist der geschätzte Herr Autor wohl nicht ganz richtig informiert worden. Denn den neueren Nachrichten zufolge hat die Direktion der Großen Oper in Paris beschlossen, „Salome" in ihr Repertoire aufzunehmen. Anm. der Red.

Mit dieser erfreulichen Note sei das wenig erfreuliche Bild des französischen Opernlebens geschlossen. Beim besten Willen und in vollster Unparteilichkeit wird man nicht behaupten können, daß von ihm für die deutschen Bühnen viel zu lernen wäre, es sei denn von den musterhaft stilgerechten Aufführungen der Opera Comique. Hier wie dort ist die Losung des Tages *multa, non multum:* viele Komponisten, wenig Talente, kein Genie; viele Uraufführungen, wenig Werke, die sich dauernd behaupten. Und solche, die großen Erfolg haben, sind leider nicht eben die besten. Immerhin wird man gut tun, dem französischen Musikleben in Bühne und Konzertsaal nach wie vor große Aufmerksamkeit zu schenken, denn es fehlt ihm nicht an schöpferischen Kräften, die es verdienen, über ihre Landesgrenzen hinaus bekannt und geschätzt zu werden.

DIE METHODE JAQUES-DALCROZE

von Dr. Gustav Altmann-Straßburg

nter diesem Titel ist vor einiger Zeit eine Reihe von Bänden erschienen[1]), in denen der bekannte Genfer Musiker in systematischer Form die Regeln einer rhythmischen Gymnastik entwickelt, wie er sie, soweit mir bekannt, in langjährigen Versuchen auf seinem Institute allmählich ausgebaut hat. Jaques-Dalcroze hat sich in der Musikwelt bereits einen sehr angesehenen Namen gemacht; ich erinnere nur an sein fein empfundenes und geistvoll instrumentiertes Violinkonzert, um dessen Verbreitung sich besonders sein Landsmann Henri Marteau verdient gemacht hat, an seine Oper „Sancho", deren deutsche Uraufführung zu Straßburg ich seinerzeit in diesen Blättern besprochen habe, an eine Reihe überaus anmutiger Klavierstücke, Lieder und Reigen usw. Gerade diese letztere Kunstgattung, die Verbindung von Musik und rhythmischen Bewegungen des Körpers, wird es vermutlich gewesen sein, die den Künstler zur Ausbildung seines Systems geführt hat, das die harmonische, auf musikalischer Grundlage beruhende Entwickelung körperlicher Bewegungen bezweckt. Man könnte dabei einen Vergleich mit den Bestrebungen der Isadora Duncan ziehen, wenn nicht bei dieser doch das Hineinziehen der Tanzkunst in Musikstücke, die zu diesem Zwecke jedenfalls nicht angelegt waren, einen mehr äußerlichen, willkürlichen und gezwungenen Eindruck machte, als das auf durchaus festem musikalischen Boden fußende Vorgehen von Dalcroze. Er geht von den Leitsätzen aus, daß der Rhythmus im wesentlichen eine körperliche Funktion ist, und daß die Ausbildung der Muskulatur zu bewußten rhythmischen Bewegungen ein wichtiges Element des musikalischen Taktgefühls einerseits, der harmonisch-graziösen und auch hygienisch fördernden Körperentwicklung andererseits ist. Wie hoch er diesen letzteren Gesichtspunkt, den körperlichen Einfluß einer geregelten Atmung und Muskeltätigkeit einschätzt, geht aus der Sorgfalt hervor, die er den anatomischen Verhältnissen der von ihm erstrebten gymnastischen Übungen widmet. In einem

[1]) Verlag von Sandoz, Jobin & Co., Paris, Neuchatel, Leipzig, übersetzt von Paul Böpple.

besonderen Bande, mit Tafeln von E. Cacheux, schildert er genau die Vorgänge der Atmungsphasen und das Bild der Extremitätenmuskulatur in verschiedenen Bewegungszuständen.

Der Hauptband der Methode enthält nun, aufs minutiöseste ausgearbeitet, alle die Übungen, die der Autor zur Beförderung der Atemtätigkeit, zur Kräftigung der verschiedenen Muskelgruppen, die das Gleichgewicht der Bewegungen zu erhalten bestimmt sind, zur Beförderung der Kraft und Geschmeidigkeit dieser Muskeln, zur Unabhängigmachung der Gliedmaßen voneinander, und damit für die bewußte Regelung einer sonst instinktiven Willenstätigkeit für zweckmäßig hält. Diese sind somit zum Teil Atemübungen, in denen eine Ausgleichung der Unterleibs- und Rippenatmung erzielt werden soll, unter Ausschluß der unrichtigen Hilfsbewegungen des Schultergürtels und Schlüsselbeins; sie sind weiterhin Marschübungen, bei denen der Hauptwert auf das energische Hervorheben des guten Taktteils gelegt wird, und die sodann mit Taktschlagen der Hände oder sonstigen Armbewegungen (Rotieren usw.) in der verschiedenartigsten Weise verbunden werden. Die Übungen, deren Grundelemente zunächst für Kinder gedacht sind und diese allmählich zu rhythmisch empfindenden und harmonisch sich bewegenden Individuen erziehen wollen, bauen sich nun von den einfachsten Formen und Rhythmen stufenweise zu immer komplizierteren auf, in denen schließlich gleichzeitig den Händen, den Füßen und dem Kopf verschiedene, von einander unabhängige Bewegungen zugemutet werden, deren Ausführung sicherlich eine ganz besondere Disziplin aller Muskelgruppen zu erzeugen imstande ist. Die Mühe und Sorgfalt, mit der Jaques-Dalcroze alle solche Bewegungskombinationen im einzelnen ausgedacht und zu einem zusammenhängenden System gebracht hat, ist geradezu bewunderungswert und von einer deutsch-professoralen Gründlichkeit. Daß er durch diesen Kult an seiner Schule auf dem Gebiete rhythmischer Gymnastik ganz besondere Erfolge erzielt haben wird, erscheint wohl zweifellos, und wenn ich nicht irre, hat er vor einiger Zeit auch in Berlin die Früchte seiner Erziehung in Gestalt seiner lieblichen Kinderreigen unter großem Beifall vorgeführt. Aber doch scheint es mir, daß es ihm geht, wie so oft denjenigen, die eine an sich ganz gesunde und zweckmäßige Idee kultivieren: sie spezialisieren sie zu einseitig und überschätzen ihre Bedeutung, manchmal vielleicht so stark, daß andere, nicht minder berechtigte Anforderungen dagegen vernachlässigt werden. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß eine Schule, die tatsächlich die auf sage und schreibe 290 Seiten aufgeführten zahllosen Einzelübungen des Autors gewissenhaft ausführen läßt, für nichts, aber auch für gar nichts anderes mehr Zeit finden wird, wenn sie nicht die Kinder, die doch außer der Musik noch Sonstiges zu lernen haben, ganz übermäßig belasten will. Und dann: hat die Ver-

einigung von Musik und Körperbewegung wirklich diesen außerordentlich hohen Wert, daß sie so komplizierte und anspruchsvolle Methoden rechtfertigt? Die hohe Bedeutung des Rhythmus für die Musik steht ja außer aller Frage, und manchem unserer modernen Musiker, die nur noch in Synkopen und aufgelösten Rhythmen empfinden, wäre eine „Rückkehr zur Natur" darum recht sehr anzuraten; aber haben wir denn nicht alle unser rhythmisches Gefühl, das imstande ist, mit zwei Händen drei bis vier Rhythmen gleichzeitig hervorzubringen, ohne solche verzwickte Übungstechnik erworben? Man darf doch die geistige, intellektuelle Natur dieses rhythmischen Gefühls nicht unterschätzen und darf — das ist meine Ansicht als Mediziner — die Bestrebungen, die unwillkürlichen, reflektorischen Bewegungen (das „Unbewußte"), mit deren Fähigkeit die Natur unsern Körper so herrlich und bewunderungswert ausgerüstet hat, in willkürlich geregelte zu verwandeln, durchaus nicht unterstützen. Gewiß ist es wissenschaftlich wertvoll, den Mechanismus der Atmung genau zu kennen; den Gesangsschüler aber „wissenschaftlich" atmen zu lassen, anstatt sich damit zu begnügen, die natürlichen Instinkte auf die richtige Bahn zu lenken, halte ich für eine Verkehrtheit, die leider in den Köpfen so vieler Gesangslehrer herumspukt, und durch Zerstörung der natürlich-instinktiven Harmonie und Ungezwungenheit oft die nachteiligsten Folgen hervorruft. Sodann spielen die körperlichen Bewegungen doch nur auf ganz eng begrenzten Gebieten der Musik eine Rolle: dem der Tänze und Märsche (eine Sammlung solcher „rhythmischer Märsche", die teils in einfachen, teils in zusammengesetzten Taktformen gehalten und, wie bei Dalcroze anzunehmen, zumeist von sehr hübscher Wirkung sind, bildet ebenfalls einen Abschnitt seines vierbändigen Werkes). Das ganze übrige und eigentliche Hauptgebiet der Musik kennt diese Kombination nicht, und daher erscheint es doch etwas übertrieben, um jenes kleinen Seitengebiets willen die Ausbildung der Zöglinge zu sehr zu komplizieren und von den ästhetischen Bahnen der höheren Kunst abzulenken.

Auch die Kapitel, die vom „Studium des Notenplanes" handeln, leiden meiner Ansicht nach unter einer unnötigen Komplizierung des an sich doch wahrhaftig nicht so schwierigen Stoffes. Wozu denn sich mit ein-, zwei- und dreilinigen Notensystemen abplagen, anstatt gleich das normale Notensystem vorzunehmen, wozu den alten Zopf mit den verschiedenen Schlüsseln weiter pflegen, ein künstliches Hilfsliniensystem ausarbeiten usw.?

Von weit größerem Interesse sind die Kapitel über „Phrasierung und Nuancierung", in denen Dalcroze in origineller Weise von dem Studium der Tonleiter ausgeht. Wenn er dabei ausführt, daß jeder Schüler nach einiger Zeit befähigt sei, das absolute Gehör zu erhalten,

z. B. den Ton c als solchen zu erkennen, so wage ich das doch zu bezweifeln, und vermag ferner nicht recht einzusehen, welchen so großen Nutzen eigentlich dieses bei vielen der größten Musiker nicht vorhandene absolute Gehör besitzen soll? Ich habe im Gegenteil gefunden, daß die damit „Behafteten" beim Transponieren usw., wie es z. B. im Gesang so oft erforderlich ist, die erheblichsten Schwierigkeiten haben. Und ob der Kunstgenuß wirklich dadurch erhöht oder die musikalischen Fähigkeiten eines Individuums dadurch gesteigert werden, daß es die Tonart eines Stückes sofort herauszuhören imstande ist, das möchte ich ebenfalls dahingestellt sein lassen. Mir scheint das Wesen musikalischer Empfindung doch mehr auf anderen Gebieten zu liegen, als auf dem dieser verhältnismäßigen Äußerlichkeiten! In viel höherem Grade kann man sich mit den sonstigen Nuancierungs- und Phrasierungsangaben einverstanden erklären, die, von zahlreichen Beispielen begleitet, den Inhalt dieses Beihefts bilden.

Ich glaube mit diesen Zeilen, soweit es sich ohne weiteres Eingehen auf Einzelheiten ermöglichen ließ, eine kurze Übersicht des Inhalts und Wesens der Dalcroze'schen Methode gegeben zu haben, wobei ich natürlich nicht verkenne, daß andere Beurteiler vielleicht zu anderen Resultaten gelangen können. Jeder Musikpädagoge wird gewiß mit Interesse und vielfach auch mit Vorteil für seinen Unterricht die Ausführungen des geistvollen, kenntnisreichen und strebsamen Genfer Professors in die Hand nehmen; ob aber viele sich werden entschließen können, die Methode in der vorliegenden Form sich zu eigen zu machen, vermöchte ich nicht zu sagen, fürchte aber, daß es schon aus Zeitmangel kaum der Fall sein wird. Eine weitere Verbreitung seiner in vieler Hinsicht sicher sehr ersprießlichen und — in jeder Bedeutung des Wortes — gesunden Bestrebungen würde meines Erachtens der Autor nur erreichen können, wenn er sich entschlösse, die Hauptpunkte seiner Methode in einer wesentlich kürzeren, kompendiöseren Form herauszugeben.

DIE ENTHÜLLUNG DES BACH-DENKMALES UND DAS BACHFEST (15.—18. MAI) IN LEIPZIG

von Arthur Smolian-Leipzig

eit der Mittagsstunde des Kantate-Sonntags 1908 steht in Leipzig an der Südseite der Thomaskirche, dort, wo noch bis vor wenigen Jahren die ehemalige Thomasschule den alten Kirchhofsplatz rechtwinklig zum Gotteshause abgrenzte, in erzener Leibhaftigkeit der große Thomaskantor Johann Sebastian Bach, wie ihn uns Meister Carl Seffner geformt. Vor einer Orgel postiert, der er den Rücken zukehrt, nach deren Manual aber die linke Hand noch zurückgreift, blickt der in der Tracht seiner Zeit, in Perücke, langem Rock, Schoßweste, Kniehosen und Schnallenschuhen, dargestellte Altmeister mit ausdrucksvoll erregtem Antlitz in die Ferne hinaus, als leitete er mit dem Blick einen tausendfältigen Chorus beim Singen eines Lob- und Dankliedes, dessen Partitur er mit der energisch eingezogenen rechten Hand umklammert hält. Ein starker Stimmungszug von Größe und Wahrhaftigkeit geht von dem 3,50 Meter über einem 3 Meter hohen Muschelkalksteinsockel aufragenden, künstlich patinierten Bronzestandbilde[1]) aus, und des Bildners Kunst bewundernd, möchte man beim Anblick des Denkmales ganz unwillkürlich ausrufen: Wahrlich, dieser ist Johann Sebastian Bach gewesen, so muß er ausgesehen haben, der gewaltige, unermüdliche Evangelienverkündiger und Beherrscher der Orgel. Mit Schauern der Ehrfurcht treten Unzählige vor das Erzbildnis des großen Tondichters hin, der in Wahrheit hat sterben müssen, um in seinen Werken unsterblich aufzuerstehen. Ist es doch ein wunderbar Gewaltiges und Erhabenes um die hohe Kunst Johann Sebastian Bachs, aus der sich in Tönen gleichsam der Geist einer höheren Weltordnung offenbart, und die zugleich mit der ergreifendsten Ausdeutung des Erlösungsgedankens allen Empfindungssegen demütiger Ergebenheit, tröstlicher Hoffnung und zuversichtlichsten Vertrauens über die Menschenherzen ausströmt. Wie der Anblick gotischer Dome vergessen macht, daß es Menschengeist und Menschenhände waren, die also gewaltige steinerne Bekenntnisse zum Himmel hinauftürmten, so entschwindet auch beim Anhören Bachscher Schöpfungen die Vorstellung von Menschenwerk; vor dem geistigen Ohre erbaut sich da in Klängen ein Unzerstörbar-Festes, Wunderbar-Vollkommenes, über dem gleich den Wolkenschatten und Sonnenstrahlen des Himmels das leidestraurige und freudejauchzende tiefste Empfinden einer edlen, großen und starken Seele ausgebreitet liegt, und wir spüren in Ewigkeiten hinauswachsen, was in Ewigkeiten wurzelte. Eine schier unermeßliche Fülle von tönenden Schöpfungswundern und von hymnischen Ausdeutungen aller erhabensten Gemüts- und Geistesfeste ist es, was Johann Sebastian Bach, der begeistertste und ausdrucksgewaltigste Gottessänger aller Zeiten, der Menschheit zu eigen gab, und so hatte man denn die

---

[1]) Eine Abbildung des Denkmals brachten die Kunstbeilagen des zweiten Maiheftes. Red.

Ehrung seines Andenkens rechtens in die zwischen dem Osterfeste mit seinen tiefernsten Passionsgedanken und seiner Auferstehungshoffnung und dem Pfingstfeste mit seiner in allen Zungen reden machenden Ausgießung Heiligen Geistes liegende Maienzeit verlegt, wo Schöpfungswunder über Schöpfungswunder uns allenthalben umschwellen und umblühen, und in den Lüften aus tausend und aber tausend Vogelkehlen die alte Maienmotette „Singet dem Herrn ein neues Lied" erschallt. Der jauchzende Maienjubel in der Natur und rechte maienfröhliche Dank- und Lobseligkeit der Menschenherzen vereinigten sich zu festlichen Doppelchören, da nun in Leipzig unter entsprechenden musikalischen und kirchlichen Feierlichkeiten dem ehemaligen Thomaskantor ein der Bedeutung Bachs für die Welt und der Bedeutung Leipzigs für das Auferleben der Bachschen Kunst wahrhaft entsprechendes Denkmal errichtet wurde. Wohl besaß Leipzig schon seit 1843 ein kleines bildstöckelartiges Bachdenkmal, das Felix Mendelssohn-Bartholdy voller Freude an den nach Bendemanns Entwurf angebrachten „vielen Säulen, Säulchen, Schnörkeln und zierlichen Verzierungen, die ihn wirklich an den alten Sebastian erinnerten", der Stadt gestiftet hatte, und das ehedem, da man in Leipzig eben erst zu begreifen begann, daß der Mann, den man hier nach siebenundzwanzigjähriger verdrußreicher Amtsfrone 1750 prunklos auf dem alten Johannisfriedhof beigesetzt hatte, ein unsterblicher Genius gewesen war, als eine zureichende Huldigung empfunden werden konnte. Für das heutige Leipzig aber, das insonderheit durch die 1850 hier vollzogene Gründung der Bachgesellschaft, durch die von dieser und der Firma Breitkopf & Härtel besorgte Gesamtausgabe der Werke Bachs, durch treue Pflege der Bachschen Kunst vonseiten des Thomanerchores, des Riedelvereines und des Bachvereines, durch nahezu alljährliche bedeutsame Aufführungen der „Matthäuspassion" und als Sitz der 1900 gegründeten und bisher bereits um die Veranstaltung dreier deutscher Bachfeste, um die Herausgabe wertvoller Bach-Jahrbücher und sonstiger einschlägiger Publikationen und um die Einrichtung des von ihr erworbenen Eisenacher Geburtshauses zum Bachmuseum hochverdienten Neuen Bachgesellschaft recht eigentlich zum Hauptorte einer sich mächtig durchsetzenden Bachrenaissance geworden ist, mußte auch die Gestalt des Meisters in monumentaler Größe auferleben, wie das nun endlich zu allgemeiner Freude geschehen ist.

Der Denkmalsenthüllungsfeier am Kantate-Sonntage, die in Anwesenheit vieler städtischen Würdenträger, des Denkmalsbildners und unzähliger Bachverehrer, darunter auch des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, eines Sohnes des verstorbenen Regenten von Braunschweig, des Erbprinzen Reuß j. L., und Heinrichs XXIV. Fürsten Reuß, mit Weihegesängen der Thomaner, einer zündenden Ansprache des Vorsitzenden vom Denkmalkomitee, Geh.-Rat Prof. Dr. Adolf Wach, einer Dankesrede des Oberbürgermeisters Dr. Tröndlin und der Niederlegung von Kränzen durch Delegierte verschiedener Leipziger und Berliner musikalischer Korporationen und durch den Bürgermeister von Eisenach feierlich-schön verlief, war ein im Geiste der Bachschen Zeit reich mit Musik (Choralvorspielen, Chorälen, der Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren", der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe" und der F-dur-Toccata von Bach) durchsetzter Festgottesdienst in der altehrwürdigen Thomaskirche vorausgegangen, bei dem Superintendent Nelle aus Hamm eine Festpredigt über Markus 16, 15: „Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium aller Kreatur" gehalten und in ihr Bachs treubegeisterte Erfüllung dieses Gebotes, sein festes Wurzeln im Glauben, in der Gemeinde und in der Familie, und die Bachsche Kunst als einen die Völker segnenden und die Nationen verbindenden heiligen Strom gerühmt hatte.

Um den Kernpunkt des diesmaligen Bachfestes waren fünf Konzerte gruppiert, die mit der vorzüglich schönen Auswahl aller Programmwerke und deren insgesamt vortrefflicher Ausführung eine beglückende Fülle Bachschen Geistes über die Festgemeinde ausgeströmt und die Sinn und Seele bezwingende lebendige Kraft der Bachschen Kunst in überzeugendster Weise dargetan haben. Schon am Freitag-Abend hatten in der Thomaskirche der vortreffliche Baseler Münsterorganist Adolf Hamm und die wahrhaft begnadete Baseler Altistin Maria Philippi mit meisterlichen Orgelvorträgen (Es-dur Präludium und Tripelfuge aus der „Klavierübung", a-moll Konzert nach Vivaldi, G-dur-Präludium und Fuge und Choralphantasieen „Jesus Christus, unser Heiland" und „O Lamm Gottes") und edlen Gesangsgaben (geistliche Lieder „Kommt, Seelen, dieser Tag", „Brich entzwei, mein armes Herze", „Komm, süßer Tod", „Jesus, unser Trost und Leben", „So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht" und „Ich halte treulich still") auf herzerhebende Weise zum Feste präludiert. Am Sonnabend aber erklangen in der Thomaskirche nachmittags, eingeleitet mit einer ungewöhnlich elegisch-weichen Reproduktion von Präludium und Fuge in g-moll durch den Hamburger Christuskirchenorganisten Gustav Knak, die von den Thomanern unter Prof. Gustav Schreck ganz herrlich ausgeführte doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" und abends bei wiederum vorausgehendem Orgelvortrage des Herrn Knak, der diesmal an der c-moll Passacaglia hervorragende Meisterschaft offenbarte, die wunderbaren Kantaten „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Mein liebster Jesu ist verloren" und das erhabene „Magnificat", in hoher Vollkommenheit vorgeführt durch den kundigen und begeisterten Bachinterpreten Karl Straube, den durch die Thomaner und Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkten Bachverein, ein, abgesehen vom Indisponiertsein des Tenores, ganz auf der Höhe seiner Aufgaben stehendes Solistenquintett (Jeannette Grumbacher-de Jong, Enna Reichel, Maria Philippi, Ludwig Heß und Arthur van Eweyk) und das Gewandhausorchester, dem sich Prof. Dr. Max Seiffert am Flügel und der Organist M. G. Fest an der Orgel zugesellt hatten.

Am Abende des Enthüllungstages zauberte eine gar köstliche Kammermusik im großen Gewandhaussaale der Festgemeinde den ganz intimen Bach vor, und wie Maria Philippi hier mit den drei Gesängen „Bist du bei mir", „Warum betrübst du dich" und „Gib dich zufrieden" aus dem „Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach" alle Herzen ergriff, und die junge Pariser Sopranistin Enna Reichel mit dem von Karl Straube und einer Gruppe trefflichster Gewandhausmusiker begleiteten, sehr anmutigen Vortrage der überaus liebenswürdigen, fröhlichen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" erfreute, so riefen mit prächtigen Reproduktionen der h-moll Sonate für Klavier und Flöte, der f-moll Sonate für Klavier und Violine, der g-moll Sonate für Klavier und Violoncello und der d-moll Partita für Solovioline Universitätsmusikdirektor Max Reger, der alle Klavierpartieen mit großer Klangschönheit und in reichster, vermutlich wohl nicht immer ganz originalgetreuer Polyphonie ausführte, der vorzügliche Gewandhausflötist Maximilian Schwedler, der unübertreffliche Meistergeiger Prof. Henri Marteau und der anfangs allerdings nicht zum besten aufgelegte Prof. Julius Klengel bewunderungsvolle Begeisterung wach. Sämtliche Mitwirkenden, vornehmlich aber Henri Marteau, Maria Philippi und Karl Straube, dem man im Gewandhaussaale für sein schönes Vollbringen in den Kirchenkonzerten danken wollte, wurden mit vielem Beifall und Hervorruf geehrt.

Den Schluß des schönen Festes bildete am Montag in der Thomaskirche die „Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus", die bei diesem besonderen Anlaß versuchsweise fast völlig strichfrei (es blieben nur zwei kleine, ganz un-

wesentliche Rezitativstellen fort) und darum in durch eine lange Pause unterbrochener gesonderter Wiedergabe ihrer beiden Teile (drei bis fünf Uhr und halb acht bis dreiviertel zehn Uhr) vorgeführt wurde. Auch diese Passionsaufführung, die wiederum von Karl Straube geleitet wurde und für die zu dem bereits bei der Besprechung des Kantatenkonzertes erwähnten und gerühmten Ensemble noch Emil Pinks als guter Interpret der bisher gestrichen gewesenen Tenorarie „Geduld, Geduld", die Herren von Herget, Rosenthal, Stichling und Schneider als tüchtige Vertreter der kleinen Solopartieen und Hans Vaterhaus als allzu naturalistisch singender Vortragender der erstmalig mit aufgenommenen Baßarien „Gerne will ich mich bequemen", „Gebt mir meinen Jesum wieder", „Komm', süßes Kreuz" und „Mache dich, mein Herze, rein" hinzugekommen waren, nahm bei allerdings noch nicht völlig bewirkter Einheitlichkeit der Auffassung und einigen etwas launenhaften Überhastungen oder Verbreiterungen von Zeitmaßen insgesamt einen so ungemein künstlerisch anregenden Verlauf, daß man ihr nur mit dem lebhaftesten Interesse und an den vielen Höhepunkten mit freudiger Begeisterung folgen und schließlich wohl in den von verschiedenen Seiten geäußerten Wunsch mit einstimmen konnte, daß Leipzig mit der Zeit zu einem Bayreuth der Bachschen Kunst, zur Stätte regelmäßig wiederkehrender Bachfeste mit stilgerecht groß angelegten Aufführungen Bachscher Schöpfungen werden möge. Für solche Feste dürfte dann wohl auch die strichfreie Wiedergabe der Matthäuspassion beizubehalten sein, während für Aufführungen unter normalen Verhältnissen das Aufrechterhalten der im Grunde doch recht wohlangebrachten und durchaus zweckgemäßen Kürzungen zu empfehlen ist.

Die Thomaner, Karl Straube, dem zu seinem intimen Bachverständnis und seiner leidenschaftlichen Bachbegeisterung bald eine noch größere Auffassungsfestigkeit und entschlossenere Herrschaft über sein eigenes Temperament und über die zuweilen zu stilwidrigen Vortragsmodifikationen neigenden Gesangssolisten beschieden sein mögen, und der Bachverein, das sind die drei Faktoren, die Leipzig zur Feststätte des Bachkultes prädestiniert erscheinen lassen.

Zu erwähnen habe ich schließlich noch, daß Dr. Alfred Heuß auch für das zu diesem Bachfeste ausgegebene Fest- und Programmbuch sehr eindringliche, dauernd wertvolle historisch-ästhetische Erläuterungen aller zur Aufführung gelangten Werke und darunter insonderheit eine ganz ungemein erkenntnis- und gedankenreiche Einführung in die Matthäuspassion verfaßt hatte, und daß Frl. His, die Tochter des um die Rekognoszierung des Bachschen Schädels hochverdienten Anatomen Prof. His, während des Bachfestes im Städtischen Museum eine sehr interessante Ausstellung von vielen auf die Auffindung und Überarbeitung des Bachschädels bezüglichen Aufzeichnungen und Abbildungen und von allen hier erreichbaren Bachporträts und Bachbüsten veranstaltet hatte, deren Anblick die Besucher in der Überzeugung bestärken mußte, daß Bach in Wirklichkeit so ausgesehen habe, wie ihn Prof. Seffner nach langjährigem gewissenhaftesten Forschen und Formen in seinem schönen Denkmale dargestellt hat.

ZUR ENTHÜLLUNG DES WIENER BRAHMSDENKMALS

von Richard Specht-Wien

Mitten im Grünen, in weißem Marmor prangend, erhebt sich jetzt das Monument des Meisters, der das Deutsche Requiem und das Schicksalslied gesungen hat. In blühenden Büschen ringsum rauscht der Frühling; nur ein Stückchen der graugelben, ernsthaften Fassade der Technischen Hochschule und der lustig roten der Evangelischen Schule ragt hinter dem dichten Gezweige des Resselparks empor; drüben drängt die Menge, und abgedämpft klingt der unaufhörliche Tumult des von den Bäumen verborgenen Naschmarkts herüber, dessen Hökerinnen in Schelten und Keifen eine mehr als bloß lokale Berühmtheit erlangt haben. Hier ist Johannes Brahms alltäglich in seiner darin sehr an Beethoven mahnenden Art vorbeigegangen: immer entblößten Haupts, mit kurzen, harten Schritten der gedrungenen Gestalt, mit wehendem weißen Bart und Haar, die Hände mit dem Hut auf den Rücken gelegt und mit versonnenen Träumen in den wundervollen blauen Augen. Und hier haben sie das Denkmal des herb verschlossenen Mannes aufgestellt, der auch im Lärm still und auch in der Menge einsam war.

Er sitzt, gleichsam behaglich rastend, auf einer Bank; das massige Haupt in freundlichem Sinnen geneigt, mit jenem gemächlichen Ausdruck, den er oft in einem heiter pokulierenden Kreise von Menschen hatte, die er leiden mochte. Der Kopf auf Ilse Conrats Grabdenkmal ist, trotz der geringeren Dimensionen, viel monumentaler und hat mehr Größe; der Weyr'sche ist intimer und vertrauter. Wie überhaupt das ganze Denkmal in seiner lässigen Ungezwungenheit und der sehr charakteristischen Detaillistik, die das Problem der kleinen und untersetzten Gestalt des Meisters zu lebendiger und dabei plastisch vortrefflicher Lösung bringt, etwas angenehm „unoffizielles" hat. Oder vielmehr hätte, wenn da unten, zu Füßen der grau schimmernden Sockelstufen, die in einfacher Schrift bloß den Namen „Johannes Brahms" tragen, nicht eine aufreizend überflüssige allegorische Figur hingestreckt wäre, die grimmigen Gesichts in die Saiten einer Leier greift. Die „Inspiration", — oder sonst irgend eine der aufdringlichen Attributträgerinnen, die dem Beschauer den „Beruf" des Dargestellten entgegenschreien. Wäre sie zu entfernen — und es ist nicht ausgeschlossen, daß das ohne unkünstlerischen Zwang möglich wäre — so hätte man wirklich ein vornehmes, einfaches, ganz dem Wesen des Meisters entsprechendes Denkmal[1]).

Man hat viel darüber gesprochen, ob es jetzt schon an der Zeit war, dieses Standbild für Brahms zu setzen. Es ist vielleicht wirklich noch nicht die rechte Distanz zum Brahms'schen Werke da, um ermessen zu können, ob die Schöpfung des Künstlers das Gewicht des großen Wortes „Unsterblichkeit" zu tragen vermag und ob sein Lied so lange lebendig bleibt, als der Denkstein, der es verkündet. Und sicher ist, daß es

[1]) Eine Ansicht des von Professor Rudolf Weyr geschaffenen Denkmals findet der Leser unter den Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

Phantasieen eines Betrunkenen" vor etwa zwanzig Jahren die schleunigste Flucht aus Wien antreten mußte, werden da die Bannflüche über alle „spekulativen, sensationssüchtigen Musiker nach Brahms" gestottert. Es bleibt aber nicht bei dem stotternden Privatissimum dieses Helden: in der Hartungschen Zeitung (nach deren Lektüre sich Unbefangene im Reiche nicht etwa ein Bild vom Stand unserer Musikkritik zeichnen sollen, der schließlich auch Männer wie Nodnagel und Paul Ehlers ihren langjährigen Beistand leisteten) geifert er gegen die ganze Moderne nicht bloß, sondern mit unerhörter Dreistheit auch an dem Werk Richard Wagners herum. Da konnte man heuer, im Jahre des Heils 1908, von einem „sensationellen Gestalten der Isolde", Pöbeleien gegen Hugo Wolf lesen; der Faustsymphonie wurde doch wenigstens ihr Gretchensatz als halbwegs anständige Musik gelassen. . . . Die Tatsache, daß solche Dinge hier überhaupt noch möglich, enthebt mich weiterer unerquicklicher Feststellungen in dieser Richtung. Die sehr geharnischten offenen Angriffe Nodnagels, die zwischen den Zeilen eingeflochtene edle Abwehr Ehlers', endlich die seit zwei Jahren in gleicher Richtung sich bewegenden Bestrebungen des Verfassers dieser Zeilen — sie haben noch immer keine Abhilfe schaffen können. Abgesehen von diesem tragikomischen Kapitel des hiesigen Fortschrittes, wäre es also zu seiner Besserung ebenso, wie für einen höheren Qualitätsgrad der Aufführungsverhältnisse dringend zu wünschen: man gründe ein neues, eigenes Konzertorchester, richte damit auch volkstümliche Symphonieabende ein. Auf Königsberg und Danzig alternierend verteilt, könnte eine solche Institution beiden Städten nur zum Heil werden. So auch nur könnte man Wendel, von dem unten noch die Rede ist, die seinen Fähigkeiten gebührende Stellung, seiner eminenten Künstlerschaft Gelegenheit geben, dem musikalischen Gemeinwesen von weittragendem Nutzen zu sein. Mit der in zwei Jahren zu gewärtigenden Einweihung der neuen Stadthalle zusammengehend, würde diese Orchestergründung dem ostpreußischen Musikleben einen großen Aufschwung zuführen. — —

Inzwischen kam nun da — ganz wie im Märchen — ein Prinz ins Land, der Frau Musika liebt und verehrt. Friedrich Wilhelm von Preußen, des Braunschweiger Regenten Sohn, nahm sich der Idee eines dreitägigen Musikfestes begeistert an. In edelster Absicht, jedoch offenbar in Unkenntnis darüber, wie gerade hier (aus den oben geklärten Gründen) dieser seltene Anlaß eines einmütigen Festmusizierens aller vorhandenen Kräfte zu einer Erklärung gegen alle stillschweigend oder laut bestehenden Vorurteile hätte benutzt werden, ein Programm von klassischer Grundlage aus bis in das Mark unserer heutigen Tonkunst als gesunder Vorstoß hätte dringen müssen, wurden nur Werke von Bach bis Brahms aufgeführt: eine gewiß unbeabsichtigte, aber in der Tat doch vorhandene Sanktion jenes schon grotesk gewordenen Kränzchen-Standpunktes. Alle Versuche, die der Schreiber dieser Zeilen ungeachtet der verschiedensten unfairen Gegenkundgebungen anwandte, dem Programm einen Ausblick ins Land der neueren Tonkunst zu schaffen, blieben nutzlos . . .

Und das Fest selbst — ein Ketzer müßte es leugnen! — war über alle Maßen schön. 143 Orchestermusiker, unter denen freilich etwa 25 Mitglieder der Berliner Hofkapelle saßen, und ein 500stimmiger Chor sind aufgeboten worden. Am ersten Tage führte Brode nach dem als Portal gedachten Chor „Erschallet ihr Lieder" (aus der Bachschen Pfingstkantate No. 172), Brahms' Schicksalslied und die unvollendete Schubertsymphonie auf; mit dem vorhandenen Prachtmaterial gelang ihm eine wirklich außerordentlich schöne Darstellung namentlich der Schubertsymphonie. Huberman spielte darauf das Brahmskonzert und zeigte durch den Vortrag von neuem seine geistige Vertiefung und musikalische Reifwerdung. Unser verdienter Chormeister Schwalm, der besten einer in deutschen Gauen, hatte die einzige Novität

des Festes: Bachs befreiend humorvolles Dramma per musica, den „Streit zwischen Phöbus und Pan", übernommen und fand genügend Anlaß dabei, seine Stilbeherrschung an dieser freilich für eine camera-Wirkung eingestellten Satire zu erweisen: trotz des Umstandes, daß der Continuo ohne Cembali, die in diesem Riesenraum nutzlos verpufft wären, sondern in der Mottlschen Einziehung gespielt wurde. Die Damen Grumbacher-de Jong und Schnabel, die Herren van Eweyk, Senius, Jungblut und der stimmherrliche Griswold teilten sich in die Soli.

Der zweite Tag brachte ein monumentales Beethoven-Programm: Coriolan- und Leonoren-Ouvertüre, G-dur Konzert mit Schnabel, die „Neunte". Es war der Tag von Königsberg, da Ernst Wendel, eine scharf ausgeprägte Dirigentennatur, zum Wort kam und bewies, daß wir hier, wenn diesem genial beanlagten Musiker eine gebührende Stellung eingeräumt würde, eine große Konzertzukunft erwarten könnten. Fortreißendes Temperament, suggestives Vermögen, rhythmische Energie auf die Ausführenden zu übertragen, ein reiches Gefühl für Dynamik, ein großzügiges Empfinden für Melos und Linienführung der symphonischen Gedankenwelt vereinigt dieser Künstler mit größter Besonnenheit und Bestimmtheit der Dirigiertechnik: kein Wunder, daß eine wahrhaft festliche und vom Feuergeist des beethovenschen Funkens beschwingte Aufführung der Neunten wie der beiden Ouvertüren zustande kam. Sie versetzte nicht allein die viertausend Zuhörer, sondern auch die ausgezeichneten Solisten der Berliner Hofkapelle (Prill, Flemming, Conrad, Meffert, Salzwedel usw.) in Erstaunen, so daß Wendel schon jetzt einen ehrenvollen Antrag zur Vertretung Richard Strauß' für einige Symphonieabende im Berliner Opernhaus erhielt.

Solist an diesem und am dritten Tag war Artur Schnabel. Nach seinem tiefergreifenden Vortrag der Konzerte in G-dur von Beethoven und d-moll von Mozart (K. 466) drängte sich dem Hörer das Bewußtsein auf, daß wir da für den dahingegangenen Reisenauer und den komponierenden d'Albert den vollgültigsten Ersatz gefunden haben. Die Anschlagskunst, wie überhaupt alles Technische ist jetzt bei Schnabel zur denkbarsten Idealität gediehen, seine musikalische und seelische Darstellung über alle Beschreibung schön. Den Rezitativsatz bei Beethoven, die für Mozart auffallend ausführliche und von jenem seltsam unstät irrenden Kreuzhandsatz unterbrochene Romanze hat man kaum je schöner, abgeklärter gehört. So konnten sicher Frida Hempel und Felix Senius mit ihrer ganz erlesenen Gesangskunst, den Reizen ihrer außergewöhnlichen Stimmmittel faszinieren, aber in die Herzen aller Festteilnehmer ist unausrottbar der Eindruck von Schnabels edelster Kunst eingepflanzt.

Leo Blech hatte hier, wie kaum noch in Berlin, schönsten Anlaß, seine gewaltigen Fähigkeiten als Konzertdirigent zu erweisen: wie in Schnabel steht auch hier ein einfacher, schlichter Musikersmann vor uns, der Mozart und Schubert mit größter Anspruchslosigkeit deutet, der ein souveräner Orchestermeister ist, dem es mit wenigen äußeren Gesten gelingt, seinen meist unantastbaren Intentionen Geltung zu verschaffen. Das blühende Leben der Schubertschen D-dur Symphonie sprießte und keimte unter seiner Leitung neu auf — das gewagte kühne Tempo des Finale ging keineswegs auf Kosten der Konturenschärfe. Man feierte Blech mit freudigem Enthusiasmus.

Das Fest selbst also hat erwiesen, daß Königsberg unter sicherer Hand und im Zeichen des schönen Grundsatzes *viribus unitis* sehr wohl Hochachtbares leisten kann. Möge dem Reis, das ein kunstsinniger Prinz damit gepflanzt, bald reife Frucht im Sinne unsrer obigen, nur auf eine Besserung der Zustände selbst hinwirkenden Ausführungen entsprießen!

BÜCHER

148. **Max Kalbeck: Johannes Brahms. Zweiter Band, erster Halbband. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1908.**

Dem in Band 12, S. 458 ff. der „Musik" von mir gewürdigten ersten Bande seiner groß angelegten Brahms-Biographie hat Kalbeck nun nach vier Jahren die Schilderung der Jahre 1862–68 in Brahms' Leben folgen lassen. Wieder hat er die reichen ihm vorliegenden Materialien, hauptsächlich Briefe, in ganz ausgezeichneter Weise verarbeitet und ein Buch geschaffen, das man, soweit die wirklich künstlerische Darstellung in Betracht kommt, mit hohem ästhetischen Genuß lesen wird; leider aber hat er wieder ganz unnötige Angriffe auf Wagner und andere ihm unsympathische Männer seinem Buche einverleibt und seine eigene werte Person bei jeder nur möglichen Gelegenheit in den Vordergrund gestellt. Ob wohl Brahms wirklich jene berüchtigte „Tristan"-Rezension Kalbecks, auf die dieser sich noch besonders viel zugute tut, gebilligt hat? Mißbilligung verdient auch, daß Kalbeck den Kritiker der „Wiener Zeitung", Rudolf Hirsch, einen Affen Speidels nennt. Vermißt habe ich übrigens die Heranziehung der Briefe Bülows für die geschilderte Epoche. Ob eine so eingehende Rettung Hanslicks, wie sie Kalbeck in dem vorliegenden Bande versucht hat, wohl notwendig war? Doch wir wollen vergessen, daß Kalbeck, der auch immer mehr Dichter als Historiker ist, gar nicht anders kann, als Partei ergreifen, und wollen uns an dem wirklich Schönen, das sein Buch in reicher Fülle enthält, erfreuen. Da ist gleich die Schilderung Wiens, wie diese Stadt auf Brahms 1862 gewirkt hat, geradezu ein Meisterstück, ebenso die Schilderung Baden-Badens (Lichtenthals). Die liebevolle Würdigung des G-dur Sextetts und des Horntrios, in dem Brahms seine Empfindungen beim Tode seiner Mutter niedergelegt hat, kann auch nicht genug gerühmt werden, ferner die freilich reichlich ausführlichen Charakterisierungen Allgeyers, Nottebohms und Billroths. Vor allem berührt mich immer sehr sympathisch, wie uns Kalbeck Brahms als Menschen näherzubringen sucht; nicht ohne Rührung liest man von seinem Verhalten gegen seinen Vater, seine Mutter und auch gegen seine Stiefmutter. Sehr wichtig ist der Nachweis, daß die „Rinaldo"-Kantate, trotz ihrer Veröffentlichung unter einer späteren Opuszahl, vor dem „Deutschen Requiem" in der Hauptsache entstanden ist. Dessen Entstehungsgeschichte wird eingehend klargelegt. Es ist nicht auf den Tod der Mutter, wie man lange angenommen hat, komponiert, sondern auf den Schumanns. In dessen Projektenbuch fand Brahms die Eintragung „ein deutsches Requiem". Sie blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen. Der Scherzo-Sarabanden-Satz der tragischen Symphonie in d-moll blieb, als diese 1857 in das Klavierkonzert verwandelt wurde, weg und fand Verwendung als Totenmarsch im zweiten Teil der 1859 projektierten „Totenkantate". Der Tod der Mutter (1865) war freilich Veranlassung, diese Kantate wieder vorzunehmen; 1866 war das „Deutsche Requiem" vollendet bis auf das 1868 nachkomponierte Sopransolo. — Ungemein reichhaltig sind auch die Mitteilungen Kalbecks über die mancherlei Opernpläne von Brahms, die immer an den Texten scheiterten; besonders im Jahre 1868 dachte er sehr ernstlich daran, aus Gozzi's „König Hirsch" sich eine Oper machen zu

lassen; später erschien ihm Calderon's „Lautes Geheimnis" in Gozzi's Bearbeitung geeignet. Schon im ersten Bande hatte Kalbeck darauf hingewiesen, daß das Klavierquintett in f-moll die dritte Fassung eines Streichquintetts sei. Jetzt erfahren wir ausführlich, daß dieses Streichquintett vernichtet worden ist, nachdem es in die Sonate für zwei Klaviere verwandelt worden war, und daß dann aus dieser das Klavierquintett gemacht worden ist, in dem die Streicher immer noch einen recht schweren Stand gegen das Klavier haben. Ob sich Brahms wohl über die poetische Deutung, die Kalbeck trotz seiner Feindschaft gegen die Programmusik (vgl. übrigens seine sehr gewundene Rechtfertigung seiner „Poetisierung" S. 58, A. 1) gefreut haben würde? Ich glaube es nicht; jedenfalls hat Brahms anfänglich gegen den Musikschriftsteller Kalbeck eine gewisse Antipathie gehabt, worüber ja ein authentisches Zeugnis in seinem Briefe an Bernhard Scholz vom März 1880 (Briefwechsel III, S. 222) vorliegt. Bekanntlich hat Brahms auch immer sehr abgewinkt, wenn ihn jemand auf Ähnlichkeiten in seinen Werken mit Stellen von Beethoven u. a. aufmerksam machte. Kalbeck sucht derartige Ähnlichkeiten mit Fleiß zusammen. Merkwürdigerweise hat er dabei übersehen, daß der Anfang der „Mainacht" (op. 43 No. 2) dem Fis-dur Impromptu op. 36 von Chopin, das Fugenthema der Violoncellsonate op. 38 der 13. Fuga inversa (bzw. der ersten Fuge für zwei Klaviere) aus Bachs „Musikalischem Opfer" entnommen ist, letzteres vielleicht mit Absicht. Was würde auch Brahms zu Kalbecks Entdeckung einer Tripelfuge in dieser Violoncellsonate gesagt haben? Den reichen Inhalt dieses Bandes hier zu erschöpfen, ist unmöglich. Auf die Fortsetzung kann man in hohem Grade gespannt sein. S. 115 letzte Zeile muß das Datum übrigens natürlich 2. Februar heißen. Wilh. Altmann

149. Alfr. Chr. Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. IV. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Der vorliegende Band umfaßt die Briefe Beethovens aus den Jahren 1819—1823. Das erste Jahr dieser Epoche gestaltete sich trübselig für Beethoven. Der Prozeß um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl, in den der Meister damals mit seiner leichtsinnigen Schwägerin, der Mutter des Knaben, verwickelt war, brachte ihm Ärger und Demütigungen, raubte ihm kostbare Arbeitsstunden und verscheuchte oft den inspirierenden Genius von seiner Seite. Der Gang jenes Rechtsstreites läßt sich auf Grund der Eingaben Beethovens an die Behörden und Gerichte, sowie der Briefe an seinen Rechtsbeistand Dr. Bach aufs genaueste verfolgen. All diese, zum Teil sehr umfangreichen Dokumente werden vom Herausgeber beigebracht und vortrefflich erläutert. Mit Recht hat Kalischer auch die Gesuche aufgenommen, die von Beethoven gemeinsam mit seinem Advokaten abgefaßt, von Kopisten geschrieben und von Beethoven nur unterzeichnet sind. Sie dürfen nicht fehlen, weil auch bei ihnen aus gewissen Partieen Beethovens ureigene Sprache hervortönt und auch sie Zeugnis ablegen von Beethovens hoher moralischer Auffassung seines Vormundamtes wie von seiner rührenden Fürsorge und bewundernswerten Opferfreudigkeit für das Wohl seines geliebten Neffen. — Eine zweite große Gruppe von Briefen konzentriert sich um die Herausgabe von Beethovens „Missa solemnis." Mit einer ganzen Reihe von Verlegern tritt der Tondichter wegen der Veröffentlichung des eben vollendeten Riesenwerkes in Unterhandlung, um dann für die nächste Zeit ganz von dessen Drucklegung abzusehen. Er faßt den Entschluß, das Werk nur an kunstsinnige Höfe und große Konzertinstitute abzugeben, — und nun beginnt das briefliche Quartiermachen für die Messe von neuem. Fürsten und einflußreiche Personen werden gebeten, die Subskription auf die Messe zu befürworten, — höflich, dringend schreibt Beethoven, aber immer in einer Weise, die des erhabenen Meisters würdig bleibt. So gelingt es ihm endlich nach vieler Mühe, sich einen pekuniären Er-

trag des Werkes zu sichern, der, wenn er auch in keinem Verhältnis zu der epochemachenden Bedeutung der Tondichtung steht, wenigstens einen nicht allzu dürftigen Lohn für die mehrjährige darauf verwendete Arbeit bildet. — In diese beiden dominierenden Briefgruppen sind Schreiben an alte und neue Freunde Beethovens verstreut. Der hohe Schüler des Meisters, Erzherzog Rudolf, das edle Haus Brentano in Frankfurt, der nach England verschlagene Ferdinand Ries, der treue, immer hilfsbereite Amanuensis Anton Schindler, — sie alle erscheinen in lebhaftem Verkehr mit Beethoven. Auch der Bruder Johann wird wiederholt mit Briefen bedacht. Diese bekunden durchweg des Tondichters liebevolle, brüderliche Gesinnung und zeigen die Langmut und Versöhnlichkeit des „Hirnbesitzers" sogar in Fällen, wo sie der „Gutsbesitzer" wohl kaum verdient hatte. Auch eine Anzahl bisher ungedruckter Schreiben Beethovens werden beigebracht, die als neue Belege für bekannte Beziehungen des Meisters ihren Wert besitzen. Reichlich sind in dem Bande musikalische Scherze und Gedenkblätter Beethovens vertreten, die zum Teil in Kanonform abgefaßt sind. Soweit die Kanons vom Herausgeber in offener Form geboten werden, nehmen sie beträchtlichen Raum ein, so besonders der zuerst 1903 in der „Musik" von Kalischer veröffentlichte „Falstafferel"-Kanon auf Beethovens beleibten Freund Schuppanzigh (No. 905), wie auch der Kanon „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" (No. 904). Dieser Kanon wurde von Beethoven Louis Schlösser, dem nachmaligen Darmstädter Hofkapellmeister, dediziert. Dessen Sohn, der in London ansässige Professor Adolph Schlösser, sendet mir eine diesen Kanon betreffende Notiz, und zwar mit Bezugnahme auf meinen Artikel „Beethoven als Epigrammatiker" im 5. Beethoven-Heft der „Musik", in dem ebenfalls jenes Kanons gedacht wird. Er weist darauf hin, daß die erste Fassung des Kanons in No. 22/23 des 12. Jahrganges der „Allgemeinen Musikzeitung" (Mai 1885) in Faksimile wiedergegeben ist. Ein Vergleich dieser ursprünglichen Fassung des Kanons mit der von Beethoven in Druck gegebenen bestätigt die Mitteilung Nohls, nach welcher der Kanon anfangs in Es-dur stand und erst für die Veröffentlichung vom Meister nach E-dur transponiert wurde. Auch ergibt sich, daß Beethoven bei der zweiten Fassung einige kleine Änderungen im Satz angebracht hat. Dr. Hans Volkmann

150. **Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers. Von ihm selbst erzählt.** Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908.

Man wird an Tillier's unsterblichen „Onkel Benjamin" erinnert beim Lesen dieses mit köstlicher Frische geschriebenen Büchleins. Wenn es nur mehr zünftige Schriftsteller halbwegs so verständen, mit wenigen Strichen die Dinge und besonders die einzelnen Menschen so wirklichkeitsecht zu zeichnen! Denn so wirken in der Tat diese Momentbilder, von dem der zwei ersten deutschen Kaiser bis zu dem eines Ludwig Brenner, des gewiß jedem älteren Berliner Musikfreund bekannten Originals, der seiner Unterschrift die Bezeichnungen: „Großkreuz, Kommandeur, Offizier und Ritter" beifügte (und zwar alle vier mit Recht, wie er brieflich dartat). Auch Mannsfeldt, Karl Meyder, Kommissionsrat Engel werden in charakteristischen Zügen vorgeführt, ebenso mit ergötzlichster Ausführlichkeit ein in Isar-Athen einst sehr gefürchteter Musikhäuptling, dessen dem Lokalvertrauten leicht zu erratenden Namen der Verfasser taktvoll verschweigt. Er beweist mit dieser kleinen Schrift schlagend, daß der gute Orchestermusiker sich mühevoll und langsam entwickelt, der fesselnde Autobiograph aber geboren wird.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

151. **Hans Fährmann: Sechs Charakterstücke für Orgel. op. 40.** Verlag: O. Junne, Leipzig.

Diese empfehlenswerten, in der Hauptsache triomäßig gehaltenen, ansprechenden Stücke von romantisch-lyrischem Charakter zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der Schreibweise Rheinbergers hinsichtlich Melodiebildung und der zuweilen etwas herben Kontrapunktik. Von der Chromatik macht Fährmann zwar reichlicheren Gebrauch als jener, doch ist diese Chromatik im wesentlichen melodischer Natur, und die einmal gewählte Tonart wird meist erkennbar festgehalten.

152. **Richard Fricke: Fünfzig Choralvorspiele für Orgel.** Verlag: Bratfisch, Frankfurt a. O.

An Choralvorspielen ist wahrlich kein Mangel, es erscheint eine Sammlung nach der anderen. Immerhin ist die Zahl der im praktischen Gottesdienst wirklich brauchbaren, schlicht und kurz gehaltenen, dabei doch musikalisch gehaltvollen Vorspiele nicht allzu groß. Die 50 kontrapunktischen Bearbeitungen Frickes machen einen äußerst soliden Eindruck. Sie sind dem Verständnis des naiven Kirchenbesuchers angepaßt, lassen den Cantus firmus (in der Regel im Sopran oder Tenor) klar hervortreten, haben einen sauber gearbeiteten Satz und sind leicht ausführbar, alles Vorzüge, die ihnen nur zur wärmsten Empfehlung für die Kirche und den Unterricht im Seminar dienen können. Es ist kaum eins darunter, das man langweilig oder trocken nennen könnte; die meisten sind fließend geschrieben, frei von chromatischen Grübeleien.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

153. **Kurt Schindler: Drei Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter für eine Singstimme und Klavier. op. 8. — Fünf Lieder aus „Alte Weisen" von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavier. op. 9. — „From a city window", song for a medium voice with piano accompaniment. op. 10.** Verlag: G. Schirmer, New York.

Kurt Schindler ist in seinem Wollen und Ringen bewußt deutsch. Entsprechen die vorliegenden Leistungen vorerst noch nicht den leicht erkennbaren Zielen, und ist auch die „Technik" manchmal unzureichend, so ist doch die ganze Art seines Schaffens aus einer künstlerischen Gediegenheit zu erklären, von der, wenn sie sich stetig vervollkommnet, noch vieles Schöne und Originelle erwartet werden darf. Hier Einiges zu seiner Charakterisierung: ein leiser Symbolismus (so in op. 8 No. 3: „und wieder und wieder"), eine starke Intuition (z. B. in der glücklichen Wiedergabe der Worte „es schwammen ihre Glieder in der taghellen Nacht" op. 9 No. 1) und eine Deklamation, die der Kunst zuliebe hie und da barock ist („ihr Hemdlein" im Liede „Das verschlossene Gärtlein"). Die Begleitung erinnert an den „harmonischen" Klavierstil von Brahms. Alles in allem: ein interessanter werdender Mann. Der Druck der Lieder ist vortrefflich.

154. **Kor Kuiler: „Een Winterdag", Kindercantate. Woorden van Kath. Leopold (deutsche Übersetzung von Henriette Dietz). op. 30.** Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Es ist kein übles Zeichen der Zeit, daß solche Kinderkantaten geschrieben werden. Das Werkchen (71 Seiten) ist musikalisch tadellos, in der Melodie köstlich-natürlich und überall modern. Doch ist es für „Knaben und Mädchen" viel zu schwer, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß es in Musikerfamilien, wenn liebevolle Mühe darauf verwendet wird, sich aufführen läßt. Vieles erinnert in seiner Trefflichkeit an „Hänsel und Gretel", und so dürfte sich eine Aufführung mit guten jugendlichen Kräften gelegentlich einer größeren Festlichkeit als sehr lohnenswert erweisen. Hervorgehoben seien: „Eine Krähe", „Die Glitschbahn", „Schneebälle", „Schlittschuhlaufen" und die hübsche Ballade vom Holzhacker, „Erzählen" betitelt, die auch für sich ein gutes Vortragsstück abgibt. Das hausbackene „Daheim" (Mutters Lieblingslied) und das lyrisch-moralische

„Winterlied" hätten besser fortbleiben sollen. Ein holländischer Beurteiler wird allerdings darüber anders denken.

155. Emil Renner: Zwei Lieder. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Mühe zur Charakterisierung ist nicht zu verkennen und ernstes Streben ist dem Komponisten nicht abzusprechen. Aber unterstreichen heißt noch nicht wahrhaft darstellen, und in Ekstase falsch betonen ist ein schlechtes Mittel, die Leidenschaft zu kennzeichnen.

Arno Nadel

156. Max Wiese: Gesänge und Balladen für eine Singstimme mit Klavier. op. 26. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

In seiner Ballade „Die Tänzerin" offenbart Wiese eine warmblütige Phantasie und lebendiges Tonempfinden. Den dramatisch belebten Erzählerton trifft das interessante Werk vortrefflich, und die reich gefärbte Klavierstimme illustriert die leidenschaftliche Stimmung der Wortdichtung überaus anschaulich. Einen wirksamen Gegensatz zu der erregten Tonsprache der Ballade „Die Tänzerin" bildet No. 3 aus op. 26: „Drei Raben" (Gedicht von Stangen). Es steckt in der klangvollen, schönen Komposition viel heimliche Märchenstimmung. In seinem „Harfenmädchen" schlägt Wiese einen melancholischen, aber in Verzweiflung ausklingenden Ton an, der die Stimmung des Textes klar veranschaulicht. Die Begleitung mit ihren arpeggierten Harfenakkorden bietet eine passende Unterlage zu der Dichtung und Melodie und ist bei aller Einfachheit ungemein wirkungsvoll. Der letzte der vier Gesänge, „Elisabeth" (von Th. Storm), ist ein großzügig entworfenes, tief empfundenes Stimmungsbild; edel in Melodie, ausdrucksvoll in Harmonie und Rhythmus, konzis gefaßt, reiht es sich Wieses vorgenannten Werken würdig an.

Artur Eccarius-Sieber

157. Ludwig Hess: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 21. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Vorliegende Gesänge geben wieder einen starken Beweis von Ludwig Heß' tondichterischer Begabung. Wenn es ihm auch noch nicht immer gelingt, für die verschiedenen seelischen Regungen überzeugenden musikalischen Ausdruck zu finden, so weiß er doch andererseits auch wieder Stimmungen voller Tiefe der Empfindung und charakteristischer Ausdeutung der Dichtung zu entfalten. Sehr glücklich gelungen sind „An die Nacht", sowie „Am Turm". Namentlich dürfte letzteres den mit ausgiebigen Stimmitteln begabten Sopransängerinnen als ein voll lebhaften Schwunges dahinrauschendes Vortragsstück zu empfehlen sein. Auch das Rokoko-Liedlein sei als ein interessantes Stück besonders vermerkt, trotzdem es die zierliche Grazie der Goetheschen Dichtung nicht vollkommen auslöst. In „Schließe mir die Augen beide" von Theodor Storm hat der Komponist es nicht verstanden, den Zauber der Melodik so zu entfalten, wie ihn diese an und für sich schon wie Musik klingenden Verse bedingen. Ebenso stehen sich in dem „Verlorene Müh'" Dichtung und Musik allzu gegensätzlich gegenüber. Die Schwierigkeiten der Rhythmik und der Harmonik lassen den Volksliedcharakter viel zu sehr vermissen.

Adolf Göttmann

158. Max Reger: Schlichte Weisen. Band 3. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Was Reger, der kontrapunktgewaltige Polyphoniker, in diesem Heftchen bietet, ist sicherlich für seine Verhältnisse einfach und harmlos. Aber „schlichte Weisen" sind es, wenigstens nach landläufiger Auffassung, doch nicht. Im Gegenteil erscheinen diese Melodieen dadurch, daß sie fast durchaus chromatisch gebildet sind, als ziemlich gekünstelt, denn es gilt doch wohl auch heute noch als ausgemacht, daß eine schlichte Weise auf diatonischer Grundlage beruhen muß. Die Chromatik hat stets etwas Bohrendes, Grüblerisches an sich, das im Gegensatze zum Volksmäßig-Einfachen steht. Wenn trotz dieses Mangels die in dem vorliegenden Hefte vereinigten sechs Liedchen leicht und

reizvoll wirken, so liegt dies an der frischen Rhythmik und dem Verzicht auf schwierige Schreibart für die Begleitung. Harmonisch bieten sie auch so manches, was man so ohne weiteres nicht als schlicht bezeichnen kann. Es steckt aber in diesen Liedern eine natürliche Anmut und eine gewisse burschikose Keckheit, die bei ungeziertem Vortrage ihrer Wirkung sicher sind, zumal da Kürze hier jedes Gesanges Würze ist. Für die besten Stücke des Heftes halte ich das neckisch-pathetische „Von der Liebe" und das liebenswürdige „Schelmenliedchen".

159. **Otto Vrieslander: Vier Gedichte von Theodor Storm. — Vier Gedichte im Volkston. — Sieben Gedichte von Gottfried Keller.** Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Wenn man diese Kompositionen zum ersten Male anschaut, kommen sie einem ganz sonderbar vor. Bei näherer Betrachtung ahnt man aber mindestens die Absicht des Tonsetzers, dem offenbar die Schaffung eines ganz neuartigen Liederstils im Sinne liegt. Wie seinerzeit die Dichter Holz und Schlaf auf die festgefügten Rhythmen und Verse verzichten und nur den sogenannten natürlichen Rhythmus der Worte gelten lassen wollten, so scheint Vrieslander an Stelle der in sich geschlossenen Liedweise eine in der Tonalität schwebende Melodie setzen zu wollen. Denn die absonderlichen Sprünge in der Singstimme, sowie der fortwährende Wechsel der Tonarten sind doch offenbar absichtlich und stellen die Ergebnisse eines Systems dar, über dessen Berechtigung man freilich sehr verschiedener Meinung sein kann. Keinesfalls wird man Vrieslanders Schreibweise als volksmäßig gelten lassen, denn das Wesen einer Volksmelodie besteht gerade darin, daß sie sich innerhalb der Grenzen einer Tonart mit wenigen und ganz unauffälligen Ausweichungen bewegt. Die Gesangsstimme ist bei Vrieslanders Liedern ohne Begleitung überhaupt recht belanglos und erhält erst durch die oft überraschenden Harmonieen einen musikalischen Sinn. Aber für die einfachen Texte scheint mir das ganze Kompositionsverfahren Vrieslanders viel zu sehr ausgeklügelt. Man hat meist den Eindruck, als suche er mit Absicht gerade das, was man nicht erwartet, als scheue er sich, zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen. Daß er musikalisch empfindet, beweisen aber seine Vor-, Nach- und Zwischenspiele, die durch ihre aparte Stimmungsmalerei auffallen. Die Lieder sind übrigens für die Singstimme ziemlich schwierig.

160. **Felix Lederer-Prina: Lieder.** Verlag: W. Vobach & Co., Berlin, Leipzig und Wien.

Sechs dieser Lieder, op. 12, bilden eine Reihe, die der Komponist, wie die Notizen am Schlusse beweisen, in kurzer Zeit zu Gedichten von Bierbaum, Grosse und G. Falke geschrieben hat. So ist denn eine Familienähnlichkeit der Lieder leicht erklärlich. Sie bewegen sich in den Grenzen der landläufigen Liederschreibweise, bieten wenig Auffallendes in Ausdruck und Form, nehmen aber durch Knappheit der Konzeption und schlichte Ehrlichkeit für sich ein. Das beste Stück ist meiner Meinung nach das trutzigkraftvolle „Verlassen hab' ich nun Haus und Herd", in dem die häufige Verwendung der harten Triole in Singstimme und Klavier eine sehr charakteristische Wirkung tut. Auch „Unschuld" ist ein hübsches Lied, dessen Wert in der Einfachheit und reinen melodischen Linie liegt. — Der Tonsetzer veröffentlicht im selben Verlag als op. 13 „Das Lied des Todes" für eine Singstimme mit Begleitung einer Geige und des Pianoforte. Das bedeutende Gedicht von Franz Evers ist in seiner Gesamtstimmung sehr glücklich erfaßt und in seinen Einzelheiten mit moderner Kraft ausgestaltet, so daß der Eindruck stark und nachhaltig sein dürfte, wenn Singstimme und Geige sich in künstlerisch vollendeter Weise ergänzen. Die Einführung der Geigenstimme, die ich übrigens bisweilen etwas zu sehr bewegt finde (S. 5, ohne Dämpfer), ist hier nicht Willkür des Komponisten, sondern entspricht dem Wortlaut des Gedichts.

F. A. Geißler

Aus deutschen Musikzeitschriften

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 59—68. — In dem Aufsatz „Joseph Joachim ein Phänomen“ sagt August Spanuth (No. 59): „Die Nachwelt wird das eigentlich Phänomenale seiner Erscheinung in der Trutzstellung erblicken, die Joachim fünfzig Jahre lang der modernen Musik gegenüber eingenommen hat“, und in der „Tatsache, daß die musikalische Welt nicht aufhörte, in ihm einen großen Vortragskünstler zu verehren, trotzdem seine meisten Zuhörer längst in einer ganz andern musikalischen Richtung trieben, als er selbst!“ Spanuth wirft die Frage auf: „Wie war es möglich, daß Liszt und Wagner aus den Werken Beethovens Impulse für ihr eigenes Schaffen erhielten, und daß Joachim aus denselben Werken solche Impulse ganz und gar nicht heraushörte?“ Er weist darauf hin, daß „neun Zehntel der musikalischen Welt“ auf der Seite Wagners und Liszts ständen und daß die schon seit langer Zeit kleine Schar der Gegner der modernen Musik nach Joachims Tode noch mehr zusammenschmelzen werde. Selbst wenn aber die Minorität in diesem Falle das bessere Musikverständnis hätte, so wäre es doch ausgeschlossen, daß der Einfluß Wagners und Liszts auf die Entwicklung der Musik verwischt werden könnte. — Ferdinand Pfohl berichtet in dem Aufsatz „Hamburger Oper“ über die Verhältnisse an dieser Bühne; Richard Batka berichtet über „Das Deutsche Theater in Prag“ (No. 61). — In dem Aufsatz „Germania non cantat?“ (No. 62) wendet sich August Spanuth gegen einige in der New Yorker „New Music-Review“ von W. J. Henderson ausgesprochene, stark übertreibende Urteile über Mängel der besonders seit Wagner in Deutschland üblichen Art zu singen. — Max Bruch veröffentlicht seine Rede auf Joachims Tod unter der Überschrift „Gedenkworte bei der Gedächtnisfeier der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin für Joseph Joachim“. — In dem Aufsatz „Wer komponierte ‚Mozarts 7. Violinkonzert‘?“ werden Briefe von Gustav Holländer und Carl Halir abgedruckt, die die Echtheit des Konzertes bezweifeln. Ferner wird mitgeteilt, daß Henri Marteau es abgelehnt habe, das Konzert zu spielen, um nicht etwa den Anschein zu erzeugen, daß er das Werk als eine Schöpfung Mozarts anerkenne. Auch andere Geiger sind nicht von der Echtheit überzeugt. — Der Aufsatz „Komponisten und Gastwirte“ von August Spanuth (No. 63) handelt von dem Konflikt der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ mit den Gastwirten und Etablissementsbesitzern. — Ferdinand Pfohl beurteilt in dem Aufsatz „Zumpes ‚Sawitri‘ im Schweriner Hoftheater“ das Textbuch und die Musik dieses Werkes sehr ungünstig, lobt aber die Schweriner Aufführung. — August Spanuth bestreitet in dem Aufsatz „Der kritisierte Kritiker“ (No. 64), daß der Kritiker immer wenig gewissenhaft handle, wenn er ein Konzert bespricht, von dem er nur einen Teil gehört hat. Ferner tritt Spanuth der Ansicht entgegen, daß jeder Konzertgeber ein Recht auf öffentliche Besprechung seines Konzertes habe. „Anstatt auf diejenigen zu hören, die nach noch mehr Kritikern und Kritiken schreien, sollten die Kritiker gehalten werden, auch solche Konzerte, die sie besucht haben, einfach totzuschweigen, wenn die Darbietungen

unter einem gewissen künstlerischen Niveau blieben. Das wäre eine Kaltwasserkur für die prätentiösen Unreifen, die in jedem Winter auf das Publikum losgelassen werden, und das wäre außerdem die beste Methode, dem Kritiker das nötige Ansehen zu verschaffen. Die Konzertgeber würden sich hüten, den Kritiker so flott zu verleumden, wenn sie wüßten, daß er es ablehnen kann, ihre Leistungen zu kritisieren". — Wolfgang A. Thomas' Aufsatz „Glossen zur musikalischen Kultur. IV: Neue Bahnen" handelt von Programmusik, sowie von Klangfarbe und Rhythmus in der modernen Musik. (Kapitel I—III der „Glossen" sind in der letzten „Revue" angezeigt worden.) — August Spanuth spricht in dem Aufsatz „Nochmals Mozarts VII. Violinkonzert" (No. 65) die Ansicht aus, daß Mozart wahrscheinlich nur Skizzen zu diesem Werke komponiert habe, und daß diese von einem Violinvirtuosen bearbeitet und ergänzt worden seien. Dieser Ansicht neigen auch Max Kalbeck und Xaver Scharwenka zu, aus deren Aufsätzen Spanuth hier große Auszüge abdruckt. — Walter Niemann bespricht in dem Aufsatz: „Der erste Großmeister deutscher Klaviermusik: Johann Jakob Froberger (ca. 1600—1667)" (No. 65—66) eingehend Frobergers Klavierwerke. Eine kurze Lebensbeschreibung und eine kurze Besprechung der Orgelkompositionen Frobergers stehen am Anfang des Aufsatzes. Niemann meint, daß wir „die innere Fühlung mit dem Inhalt" der meisten Orgelkompositionen Frobergers „vollkommen verloren" haben, daß aber „der Klavierkomponist Froberger noch heute eindringlich zu unserm Herzen spricht." Er schließt den interessanten Aufsatz mit den Worten: „Möchten sie [die neuen Ausgaben Frobergerscher Werke] ihm wieder Hausrecht im deutschen Hause schaffen helfen!" — August Spanuth erzählt in dem Aufsatz „Ein Chorjubiläum" (No. 66) die Geschichte des Philharmonischen Chors in Berlin. — In dem Aufsatz „Das Übel der zu hohen Sängergagen" (No. 67) beklagt August Spanuth, daß Amerika durch hohe Gagen die besten Sänger an sich lockt und dadurch die Gefahr herbeiführt, daß auch in Europa die Sängergagen und damit auch die Eintrittspreise für Opernvorstellungen erhöht werden. Zur Beseitigung dieser Gefahr empfiehlt Spanuth „eine Art passiver Resistenz": Wem es schwer fällt, die teueren Preise für Opern zu bezahlen, der solle sich damit begnügen, Konzertsänger zu hören. Es sei zwar hart, auf den Besuch mancher guten Opernvorstellung verzichten zu müssen; aber man könne sich „damit trösten, daß das Beste, mit dem die Musik uns beglücken kann, deshalb noch lange nicht verloren ist." „Wir sind ja glücklicherweise noch nicht von einer musikalischen Hungersnot bedroht, auch wenn uns die Oper ein wenig verkümmert." — Detlef Schultz zeigt in dem Aufsatz „Repertoire und Gesangsstil der gegenwärtigen deutschen Opernbühne" an einer Statistik der Aufführungen Wagnerscher Werke, daß Wagners romantische Opern das Publikum noch immer mehr fesseln als die eigentlichen Musikdramen und daß die meisten Theaterbesucher „sich um die artistischen Theorieen und Prinzipien Wagners herzlich wenig kümmern. Um so intensiver aber haben Wagners Kunst- und Stilprinzipien auf die deutschen Sänger, Dirigenten, Regisseure und Musiker gewirkt." „Wagners belebende dramatische Impulse sind indirekt auch der Interpretation Mozarts, Beethovens, Webers, Marschners, ja Bizet's und des späteren Verdi zugute gekommen... Mit dem Zeitpunkt aber, wo die Wagnerschen Werke aus einer Nebenstellung in die erste Reihe einrücken, um schließlich den Spielplan zu beherrschen, fängt man, die Prinzipien Wagners einseitig übertreibend und verzerrend, an, vom gesprochenen Wort auszugehen, den Gesangston zu entwerten und dies erste Gebot aller Gesangskultur: den gesponnenen, modulations-

Aus deutschen Musikzeitschriften

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 59—68. — In dem Aufsatz „Joseph Joachim ein Phänomen" sagt August Spanuth (No. 59): „Die Nachwelt wird das eigentlich Phänomenale seiner Erscheinung in der Trutzstellung erblicken, die Joachim fünfzig Jahre lang der modernen Musik gegenüber eingenommen hat", und in der „Tatsache, daß die musikalische Welt nicht aufhörte, in ihm einen großen Vortragskünstler zu verehren, trotzdem seine meisten Zuhörer längst in einer ganz andern musikalischen Richtung trieben, als er selbst!" Spanuth wirft die Frage auf: „Wie war es möglich, daß Liszt und Wagner aus den Werken Beethovens Impulse für ihr eigenes Schaffen erhielten, und daß Joachim aus denselben Werken solche Impulse ganz und gar nicht heraushörte?" Er weist darauf hin, daß „neun Zehntel der musikalischen Welt" auf der Seite Wagners und Liszts ständen und daß die schon seit langer Zeit kleine Schar der Gegner der modernen Musik nach Joachims Tode noch mehr zusammenschmelzen werde. Selbst wenn aber die Minorität in diesem Falle das bessere Musikverständnis hätte, so wäre es doch ausgeschlossen, daß der Einfluß Wagners und Liszts auf die Entwicklung der Musik verwischt werden könnte. — Ferdinand Pfohl berichtet in dem Aufsatz „Hamburger Oper" über die Verhältnisse an dieser Bühne; Richard Batka berichtet über „Das Deutsche Theater in Prag" (No. 61). — In dem Aufsatz „Germania non cantat?" (No. 62) wendet sich August Spanuth gegen einige in der New Yorker „New Music-Review" von W. J. Henderson ausgesprochene, stark übertreibende Urteile über Mängel der besonders seit Wagner in Deutschland üblichen Art zu singen. — Max Bruch veröffentlicht seine Rede auf Joachims Tod unter der Überschrift „Gedenkworte bei der Gedächtnisfeier der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin für Joseph Joachim". — In dem Aufsatz „Wer komponierte ‚Mozarts 7. Violinkonzert'?" werden Briefe von Gustav Holländer und Carl Halir abgedruckt, die die Echtheit des Konzertes bezweifeln. Ferner wird mitgeteilt, daß Henri Marteau es abgelehnt habe, das Konzert zu spielen, um nicht etwa den Anschein zu erzeugen, daß er das Werk als eine Schöpfung Mozarts anerkenne. Auch andere Geiger sind nicht von der Echtheit überzeugt. — Der Aufsatz „Komponisten und Gastwirte" von August Spanuth (No. 63) handelt von dem Konflikt der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" mit den Gastwirten und Etablissementsbesitzern. — Ferdinand Pfohl beurteilt in dem Aufsatz „Zumpes ‚Sawitri' im Schweriner Hoftheater" das Textbuch und die Musik dieses Werkes sehr ungünstig, lobt aber die Schweriner Aufführung. — August Spanuth bestreitet in dem Aufsatz „Der kritisierte Kritiker" (No. 64), daß der Kritiker immer wenig gewissenhaft handle, wenn er ein Konzert bespricht, von dem er nur einen Teil gehört hat. Ferner tritt Spanuth der Ansicht entgegen, daß jeder Konzertgeber ein Recht auf öffentliche Besprechung seines Konzertes habe. „Anstatt auf diejenigen zu hören, die nach noch mehr Kritikern und Kritiken schreien, sollten die Kritiker gehalten werden, auch solche Konzerte, die sie besucht haben, einfach totzuschweigen, wenn die Darbietungen

unter einem gewissen künstlerischen Niveau blieben. Das wäre eine Kaltwasserkur für die prätentiösen Unreifen, die in jedem Winter auf das Publikum losgelassen werden, und das wäre außerdem die beste Methode, dem Kritiker das nötige Ansehen zu verschaffen. Die Konzertgeber würden sich hüten, den Kritiker so flott zu verleumden, wenn sie wüßten, daß er es ablehnen kann, ihre Leistungen zu kritisieren". — Wolfgang A. Thomas' Aufsatz „Glossen zur musikalischen Kultur. IV: Neue Bahnen" handelt von Programmusik, sowie von Klangfarbe und Rhythmus in der modernen Musik. (Kapitel I—III der „Glossen" sind in der letzten „Revue" angezeigt worden.) — August Spanuth spricht in dem Aufsatz „Nochmals Mozarts VII. Violinkonzert" (No. 65) die Ansicht aus, daß Mozart wahrscheinlich nur Skizzen zu diesem Werke komponiert habe, und daß diese von einem Violinvirtuosen bearbeitet und ergänzt worden seien. Dieser Ansicht neigen auch Max Kalbeck und Xaver Scharwenka zu, aus deren Aufsätzen Spanuth hier große Auszüge abdruckt. — Walter Niemann bespricht in dem Aufsatz: „Der erste Großmeister deutscher Klaviermusik: Johann Jakob Froberger (ca. 1600—1667)" (No. 65—66) eingehend Frobergers Klavierwerke. Eine kurze Lebensbeschreibung und eine kurze Besprechung der Orgelkompositionen Frobergers stehen am Anfang des Aufsatzes. Niemann meint, daß wir „die innere Fühlung mit dem Inhalt" der meisten Orgelkompositionen Frobergers „vollkommen verloren" haben, daß aber „der Klavierkomponist Froberger noch heute eindringlich zu unserm Herzen spricht." Er schließt den interessanten Aufsatz mit den Worten: „Möchten sie [die neuen Ausgaben Frobergerscher Werke] ihm wieder Hausrecht im deutschen Hause schaffen helfen!" — August Spanuth erzählt in dem Aufsatz „Ein Chorjubiläum" (No. 66) die Geschichte des Philharmonischen Chors in Berlin. — In dem Aufsatz „Das Übel der zu hohen Sängergagen" (No. 67) beklagt August Spanuth, daß Amerika durch hohe Gagen die besten Sänger an sich lockt und dadurch die Gefahr herbeiführt, daß auch in Europa die Sängergagen und damit auch die Eintrittspreise für Opernvorstellungen erhöht werden. Zur Beseitigung dieser Gefahr empfiehlt Spanuth „eine Art passiver Resistenz": Wem es schwer fällt, die teueren Preise für Opern zu bezahlen, der solle sich damit begnügen, Konzertsänger zu hören. Es sei zwar hart, auf den Besuch mancher guten Opernvorstellung verzichten zu müssen; aber man könne sich „damit trösten, daß das Beste, mit dem die Musik uns beglücken kann, deshalb noch lange nicht verloren ist." „Wir sind ja glücklicherweise noch nicht von einer musikalischen Hungersnot bedroht, auch wenn uns die Oper ein wenig verkümmert." — Detlef Schultz zeigt in dem Aufsatz „Repertoire und Gesangsstil der gegenwärtigen deutschen Opernbühne" an einer Statistik der Aufführungen Wagnerscher Werke, daß Wagners romantische Opern das Publikum noch immer mehr fesseln als die eigentlichen Musikdramen und daß die meisten Theaterbesucher „sich um die artistischen Theorieen und Prinzipien Wagners herzlich wenig kümmern. Um so intensiver aber haben Wagners Kunst- und Stilprinzipien auf die deutschen Sänger, Dirigenten, Regisseure und Musiker gewirkt." „Wagners belebende dramatische Impulse sind indirekt auch der Interpretation Mozarts, Beethovens, Webers, Marschners, ja Bizet's und des späteren Verdi zugute gekommen... Mit dem Zeitpunkt aber, wo die Wagnerschen Werke aus einer Nebenstellung in die erste Reihe einrücken, um schließlich den Spielplan zu beherrschen, fängt man, die Prinzipien Wagners einseitig übertreibend und verzerrend, an, vom gesprochenen Wort auszugehen, den Gesangston zu entwerten und dies erste Gebot aller Gesangskultur: den gesponnenen, modulations-

und färbungsfähigen Ton zu vernachlässigen. Es zeigt sich, daß die Diktatur des heutigen Wagnergesanges zu ebenso schlimmer Einseitigkeit führt wie früher die einseitige Herrschaft der Schönsänger und Kehlvirtuosen... Dem deutschen Wagnertheater der Gegenwart fehlt es nicht an geistvollen Darstellern, hervorragenden Kapellmeistern, Regisseuren und Musikern, aber an guten Sängern. Die Gesangspädagogik und Gesangskritik, der das Wesen des echten Gesangstones in seiner unersetzlichen, grundlegenden Bedeutung für die Oper aufgegangen ist, hat hier noch eine Mission zu erfüllen." — August Spanuth wirft in dem Aufsatz „Zukunftsmusik?" einen Rückblick auf das Jahr 1907, in dem viel gegen die moderne Musik protestiert wurde, die „große Menge der Musikgenießenden" aber ein immer „stärkeres Hinneigen zu der Art der Modernen", andererseits aber auch einen „starken ungeheuchelten Appetit auf alte Musik" zeigte. Dann bespricht Spanuth Busoni's „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst".

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1908, No. 11—13. — In dem Aufsatz „Degeneration und Regeneration" (No. 11), einer Antwort auf den in der „Revue" des Heftes 14 unserer Zeitschrift angezeigten Aufsatz von Max Reger, bedauert Ferdinand Scherber die zuweit gehende „Konfraternität der Musikschriftsteller und der ‚modernen' Komponisten". „Es fehlt heutzutage vor allem an einer lebensfähigen, kräftigen Opposition, die Auswüchse, künstlerische Übergriffe, artistische Despotieen zu paralysieren vermöchte." Als das „schwerwiegendste Übel" betrachtet es Scherber, daß die modernen Musiker „das Gelübde der Enthaltsamkeit von allem Leichtverständlichen, der Armut aller sangbaren Melodie und des strengsten Gehorsams gegen den modernen musikalischen Zopf ablegten" und infolgedessen dem Volke ganz fremd blieben. „Die Musik ist auf dem besten, oder vielmehr schlechtesten Wege, ihre allgemeine kulturelle Mission, die sie mit jahrhundertelanger Zähigkeit erobert, in wenig Jahren zu verlieren. Sie macht sich zu einem geistreichen Spiel für die Fachgenossen, zur Freude für wenige. Sie hat das Volk in die Varietés getrieben, sie hat das musikalische Singapielhallen-Kartell schaffen helfen, sie läßt dem Volke, das heute im aufreibenden Kampfe ums Dasein mehr als je nach dem musikalischen Wunderquell dürstet, der über die Not des Tages so süß, so herrlich hinweghilft, der den Jammer stillt, die Verzweiflung lindert, — sie läßt dem Volke landläufigen Operettenmischmasch, mit allen Bakterien der künstlerischen Gemeinheit versetzte Gassenhauerkost verabreichen . . . Und wenn die moderne Musik mit ihrer bewundernswürdigen Technik alle Schulden, die sie angehäuft, wird tilgen können, diese Riesenschuld der Verachtung des Volkes wird sie damit niemals zahlen können und daran wird sie eines Tages bankerott werden. Der an den Größenwahn des Sonnenkönigs erinnernde Wahlspruch: ‚L'art pour l'art' wird den Weg des ‚L'état c'est moi' nehmen. Das technische Prachtschloß der Tonkunst muß erstürmt werden, die Musik muß heraus auf jenen Platz, der ihr gebührt, und alle, die reinen Herzens sind, erfreuen . . . Mit Richard Wagner scheint der letzte volkstümliche Komponist gestorben. Wie Bernhard Shaw richtig bemerkt, ist Wagner Abschluß einer Periode der Entwicklung, die ungefähr von Weber beginnt, und nicht etwa der Anfang einer neuen." Max Reger habe vergessen, in seinem Aufsatz zu erwähnen, daß neben Strauß, Mahler und Reger, deren Werke jetzt auch in den „reaktionärsten Städten" oft aufgeführt werden, es viele bedeutende moderne Komponisten gibt, die sich vergebens bemühen, ihre Werke zur Aufführung zu bringen. „An diesem Jammer" habe „die ‚Moderne' nichts geändert, nichts gebessert". Beachtenswert ist Scherbers Hinweis darauf, daß nicht nur die Musikschriftsteller, sondern auch

die schaffenden Musiker oft die neuen Werke eines ihnen noch nicht vertrauten Komponisten sehr verständnislos beurteilt haben. Scherber widerspricht auch der Behauptung, daß die großen musikalischen Genies viel unter der Verständnislosigkeit der Musikkritiker gelitten hätten, und meint, daß auch „beim großen Publikum fast alle großen Geister der Musik in ihrer Bedeutung erkannt oder zumindest gefühlt wurden, nicht immer von ihren Fachgenossen". — Paul Ertel veröffentlicht eine kurze Biographie Busoni's („Ferruccio Busoni"). — Bruno Weigls Aufsatz „Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik" (No. 12) bespricht kurz die Werke von Frederik Pacius, Richard Faltin, Martin Wegelius, Robert Kajanus, Armas Järnefelt, Ernst Mielck, Jean Sibelius, Erkki Melartin, Oskar Merikanto, Karl Flodin und einigen anderen Musikern. Am ausführlichsten handelt der Aufsatz von Pacius (1809—91) und Jean Sibelius (geb. 1865). — Alfred Schüz begründet in dem Aufsatz „Das Tempo" eingehend die Ansicht, daß die Komponisten „das von ihnen gewünschte Tempo genau angeben" sollten, und bespricht dann einige Metronome. — Zum 100. Geburtstage Maria Malibran-Garcia's beschreibt Adolph Kohut das Leben der Sängerin („Maria Felicita Malibran"). — L. Andro veröffentlicht den kurzen Aufsatz „Pauline Lucca †". — Vincenz Reifner erläutert eingehend „Max Regers Opus 100" (No. 13 und 14). — A. Eccarius-Sieber bespricht in dem Aufsatz „Alte, köstliche Quartette für die Pflege der Kunst in Haus und Salon" (No. 13) kurz einige Quartette von Dittersdorf, Mozart und Boccherini. — O. K. rezensiert sehr ausführlich und sehr lobend „Die erste deutsche Grieg-Biographie: Edvard Grieg von Henry T. Finck. Deutsch von Arthur Laser". — „Im Namen der Kunst!" protestiert O. K. gegen die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein durch sein Verhalten gegenüber dem Münchener Ausstellungs-Komitee ausgedrückten Ansichten vom Verhältnis der Orchestermusiker zum Dirigenten. K. erkennt die Notwendigkeit einer Besserung der sozialen Lage der Musiker und die Berechtigung der „organisierten Selbsthilfe der Musiker" an. Aber er meint: „Die Frage in rein sozialem Sinne zu lösen, ist in diesem (nämlich dem Münchener) Falle unmöglich. . . . Gesetzt den Fall, das Tonkünstler-Orchester hätte erklärt, für das bisherige Honorar könne es den, sicher anstrengenden und verantwortungsvollen Dienst in der Ausstellung nicht übernehmen, so wäre ohne Zweifel eine Einigung zustande gekommen. Denn selbst wenn die Leitung nicht hätte nachgeben wollen, hätte sie in diesem Falle müssen. Aber wenn das Orchester kommt und sagt, die und die Bläser dürfen nicht entlassen werden, trotzdem die Dirigenten erklärt haben, sie nicht brauchen zu können, überhaupt darf nur unser Orchester, und zwar in der und der Stärke, engagiert werden, sonst verhängen wir die Sperre, so ist das keine künstlerische Angelegenheit mehr. Und dann lieber gar nicht! Es ist eben ein tatsächlicher Unterschied zwischen künstlerischen und bürgerlichen Berufen vorhanden." — In dem Aufsatz „Vom Singen. Aus der Schule geplaudert" von Josef Lewinsky werden närrische Übungen verspottet, die einige Gesangslehrer ihre Schüler machen lassen.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1908, No. 14—18. — Richard Batka bespricht unter der Überschrift „Richard Wagner und Minna" (No. 14) die soeben herausgegebenen Briefe Wagners an seine erste Frau. — Felix Wilfferodt betrachtet „Schatten- und Lichtseiten unseres Konzertlebens". Zu den Schattenseiten zählt er besonders die „Überproduktion auf dem Gebiete der ausübenden Musik", die dazu geführt habe, daß manche begabte Musiker, die nicht kräftig die Reklametrommel rühren, unbeachtet bleiben. Die Überproduktion habe aber nicht

zur Verflachung der Musikpflege geführt. Im Gegenteil, das „heißere Ringen um Anerkennung" sei „dem künstlerischen Ernst förderlich gewesen". Das „bloße Virtuosentum" der Solisten herrscht in den Konzerten heute nicht mehr in dem Maße vor wie früher. Dem sogenannten „Pultvirtuosentum" sei es zu verdanken, daß wir heute „die erhabensten Werke" der Tonkunst öfter als früher zu hören bekommen. Schwer aufführbare Werke, ältere wie moderne, würden in unserer Zeit öfter zu Gehör gebracht. — Richard Hähn beleuchtet auch in dieser Zeitschrift das Verhalten der Stadt Düsseldorf gegen ihren Musikdirektor Buths („Der Fall Buths"; vergleiche Hähns Aufsatz in unserer Zeitschrift, Heft 15). — Karl Vogt bespricht in dem Aufsatz „Neue Bühnenkunst" (No. 15) ausführlich Adolphe Appia's Werk „Die Musik und die Inszenierung", das er „grundlegend für jede Theaterreform" nennt. — C. Voelcker berichtet in dem Aufsatz „Das Theodor Thomas-Orchester in Chicago" sehr lobend über die Leistungen Thomas'. — Paul Schwers veröffentlicht einen kurzen Nachruf auf Sucher („Josef Sucher†"). — Rudolf Fiege stellt Joh. Stamitz und Georg Matthias Monn als „Vorläufer der Wiener Klassiker" (No. 16) dar. Der Verfasser bestreitet, daß man Stamitz den „Vater der klassischen Symphonie" nennen dürfe; er nennt Monn „den bedeutendsten unter den Vorklassikern". — Im dritten Kapitel seiner „Kleinen Studien zur Operndarstellung" spricht L. Andro über „Das ‚junge Mädchen' auf der Bühne". Er meint, daß heute nicht „die großen dramatischen Rollen . . . die schlechteste Darstellung erfahren"; viel schlechter würden die Rollen der jungen Mädchen gespielt. Den heutigen Sängerinnen falle nicht ein, „daß man auch eine einfache Natur sehr stark, sehr wahr, sehr unmittelbar gestalten kann". Meist würden die jungen Mädchen ganz „schablonenmäßig", ohne „persönliche Züge" dargestellt.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1908, No. 14—18. — Siegmund von Hausegger ermahnt in dem Aufsatz „Der Allgemeine Deutsche Musikerverband auf Irrwegen" (No. 14) den genannten Verband, nicht dadurch, daß er jedem seiner Mitglieder, unbekümmert um seine Tüchtigkeit, das gleiche Recht auf Anstellung einräumt, die Kunst zu schädigen und nicht zwischen Orchestermusiker und Dirigenten einen Keil zu treiben. „Unter allen Umständen ist zu fordern, daß vor der Kunst mit Demonstrationen sozialer Art Halt gemacht werde." — Richard Batka veröffentlicht auch hier eine Reihe von Aufsätzen unter der Gesamtüberschrift „Wagner in Prag". — Erich Kloß bespricht sehr ausführlich „Richard Wagners Briefe an seine erste Gattin". — Unter der Überschrift „Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allg. Deutsch. Musikerverband" (No. 15) wird ein Brief abgedruckt, in dem das Präsidium des genannten Verbandes und die Redaktion der Deutschen Musiker-Zeitung bestreiten, daß sie bei ihrem Eintreten für das ehemalige Kaimorchester „irgendwelche sozialistische Gesichtspunkte in Betracht gezogen" hätten. S. von Hausegger bemerkt in einer Nachschrift, daß die vom Verband in diesem Fall betätigten Anschauungen tatsächlich „die allerengste Verwandtschaft mit den sozialdemokratischen" zeigten. — „Zu Ferdinand Thieriots 70. Geburtstag" veröffentlicht Emil Krause eine kurze Beschreibung des Lebens und Schaffens des Jubilars. — Roderich von Mojsisovics veröffentlicht den kurzen Aufsatz „Erich Wolf Degner. Zu seinem 50. Geburtstage". — Fritz Erckmann berichtet in dem Aufsatz „Frühlingslieder und Tänze" (No. 15—18) über alte Volkslieder und Frühlingsbräuche. — Roderich von Mojsisovics bespricht in dem Aufsatz „Ein Autographenschatz" (No. 16) den neuen Autographen-Katalog der Firma C. G. Boerner in Leipzig. **Magnus Schwantje**

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Einige Neueinstudierungen belebten vorübergehend das Repertoire der Oper in der zweiten Hälfte der Saison. Bei Webers „Oberon" war diese Liebesmüh' ziemlich vergeblich, hingegen fiel sie bei Wagners trotz mancher überkommenen Banalitäten noch immer dramatisch wirksamer Oper „Rienzi" auf fruchtbaren Boden. Des Meisters 25. Todestag wurde übrigens in dankenswerter Weise durch eine im ganzen wohlgelungene Aufführung von „Tristan und Isolde" ernst und würdig gefeiert. Frau Burk-Berger gastierte dabei mit vielem Erfolg als imponierende Isolde, die sehr begabte Lisbeth Ulbrig als Brangäne. Diesen Münchener Gästen stand Ernst Brandenberger als Tristan intensiv wirkend zur Seite. Des glänzenden Erfolges der genialen Frau Preuse-Matzenauer als Brünnhilde in der „Walküre" sei hier ebenfalls gedacht. — D'Albert's „Tiefland" erzielte bei ungeschwächter Anziehungskraft zwölf Aufführungen. Anfangs Februar dirigierte der Komponist sein Werk selbst und wurde bei dieser Gelegenheit gebührend gefeiert. Physiognomische Beobachtungen ließen erkennen, daß der Gefeierte mit der Aufführung und dem Publikum zufrieden war. — Der Schluß der Saison stand unter dem Zeichen der hier noch üblichen Benefizvorstellungen, die in den meisten Fällen gleichzeitig Verabschiedungen der ersten Kräfte der Oper bedeuteten und zu herzlichen Sympathiekundgebungen Anlaß gaben. Die talentvollen Damen Elisabeth Fabry, Helene Zeiller, Martha Bommer und der Heldentenor Brandenberger können eines guten Andenkens sicher sein. Zu des letzteren Benefiz kam neueinstudiert noch Méhul's „Joseph" heraus, der trotz seines ehrwürdigen Alters von 101 Jahren durch ernste Haltung fesselte und als Schlußvorstellung der regulären Saison wiederholt werden konnte. — Welchen Ersatz wir in nächster Saison für die heuer abgehenden Kräfte erhalten, das wissen die Götter; einstweilen ist die Zukunft noch sehr verschleiert, und die Aussichten sind nach den bisherigen Engagementsgastspielen wenig hoffnungsvoll. Dankenswerter Weise hat die Stadtverwaltung eine Verstärkung des Orchesters genehmigt; damit wäre die Möglichkeit angebahnt, es in Zukunft auch in ausgiebiger Weise zu Orchesterkonzerten heranzuziehen.

Otto Hollenberg

BERLIN: Königliches Opernhaus. Als letzte Novität des Winters ging E. N. von Reznicek's komische Oper „Donna Diana" in Szene. Weshalb an leitender Stelle so wenig Wert auf sie gelegt wurde, daß man sie an das Ende der Saison verschob, ist eigentlich nicht recht ersichtlich; denn anderwärts hatte „Donna Diana" durchaus gefallen. War es doch gerade dieses Werk gewesen, das Reznicek's Namen weiteren Kreisen bekannt gemacht hatte. Freilich ist das zehn Jahre und länger her, und der Geschmack ändert sich. Aber wenn jetzt die Oper in Berlin nur einen Achtungserfolg erlebte, so beweist das wiederum nichts gegen ihre künstlerischen Qualitäten, weil die Aufführung nicht den Anforderungen entsprach, die der Komponist für eine gerechte Würdigung seines Werkes hätte stellen dürfen. Reznicek hat es für Berlin einer Umarbeitung unterzogen. Er mag da (ich kenne die erste Fassung nicht) manches verbessert haben; eine einwandsfreie dramatische Schöpfung konnte er nicht daraus machen. Der älteren Generation ist das Lustspiel des Moreto, das der Oper zugrunde liegt, noch gut bekannt. Im Mittelpunkt der Handlung ein Frauencharakter, ähnlich dem widerspenstigen Käthchen Shakespeare's. Hochmütig, kaltsinnig, der Liebe und ihrem Werben verschlossen, und doch im Innersten eine impulsive Natur. Der Besonnenheit ihres Freiers und den Ränken des lebensklugen Perin gelingt es, das stolze Herz zu überlisten und es schließlich doch in den Netzen der Liebe zu fangen. Nirgends sonderlich spannende oder auch nur szenisch wirksame Situationen; nirgends starke seelische Akzente, überall nur ein geistreiches Spiel mit Empfindungen wie mit Worten. Was den Wert und Reiz der Dichtung ausmacht, entzog sich so ziemlich der musikalischen Darstellung. Mit diesen dialektischen Künsten, dieser psychologischen Analyse in Worten konnte der Komponist nicht viel anfangen. Reznicek half sich in naiver, in diesem Falle glücklicher Weise, indem er frisch darauflos komponierte, sich bald an das allgemein Lustspielmäßige der Handlung hielt, bald an das nationale Kolorit ihres Milieus, zu dessen Schilderung ihm spanische Originalthemen und Rhythmen dienten, bald an opernhafte Zutaten, wie Chöre, Ballete und das etwas allzu effektsüchtige instrumentale Zwischenspiel. So konnte zwar kein dramatisches Ganzes entstehen, immerhin aber eine Partitur, die in der prickelnden Ouvertüre, den sich natürlich gebenden liedartigen Gebilden, vor allem aber in den lebendig fließenden, lustigen und farbigen Ensemblesätzen, mit das Frischeste und Beste enthält, was wir von Reznicek besitzen. Aufgabe der Sänger wäre es gewesen, an die dichterische Vorlage anzuknüpfen und durch ihre Darstellung zu geben, was die Musik in dramatischer Hinsicht schuldig blieb. Nur Herr Hoffmann, der einen munteren Perin auf die Bühne stellte, hatte die Aufgabe erkannt. Leider war es gerade die Darstellerin der Hauptrolle, Frances Rose, die das wenigste Verständnis dafür zeigte. Sie war weder gesanglich noch schauspielerisch eine Donna Diana, und in ihrem Munde ging das Wort, das hier so wichtig ist, rettungslos verloren. Gegenüber solchen Leistungen muß es auch den Vorurteilslosen bedenklich machen, wenn eine deutsche Hofoper nicht weniger als fünf Amerikaner in ersten Rollen beschäftigt. Die Wirkungsfähigkeit des Sängers hängt doch zu eng mit seiner Herrschaft über die Sprache zusammen, und so manches Mal ist die Langweiligkeit unserer Opernaufführungen auf das fremdsprachliche Element zurückzuführen. Die übrigen Mitwirkenden, unter denen Herr Kirchhoff (Don Cesar) und Frl. Easton (Floretta) als die besten zu nennen, taten ihre Schuldigkeit, ohne den Eindruck der Vorstellung wesentlich zu steigern. Dazu kam, daß die Inszenierung nicht gerade auf den intimen Ton der Dichtung abgestimmt war, was sich schon in den mehr bunten als geschmackvollen Dekorationen aussprach. Das vom Komponisten ohnehin nicht immer diskret behandelte Orchester lärmte mehr, als den Stimmen und dem Verständnis des Textes zuträglich war. Sonst zeugte die musikalische Wiedergabe unter

Edmund v. Strauß von sorgfältiger Vorbereitung und war in den Ensembles von einer temperamentvoll anfeuernden Auffassung getragen.

In der Komischen Oper hat Ruth St. Dénis ein erneutes, auf den Monat Mai berechnetes Gastspiel begonnen. Sie führt ihre Tänze, zu denen sie diesmal acht singende und auf nationalen Instrumenten begleitende Indier mitgebracht hat, nach Schluß der Opernvorstellungen vor, wodurch die Ausdehnung des in einem immerhin etwas monotonen Genre Gebotenen als reichlich lang empfunden wird. Am ersten Abend ging Smetana's „Verkaufte Braut" voraus, die neben der zierlichen Marie der Artôt und dem prächtigen Kezol Mantlers jetzt in Herrn Pfann einen seinem Vorgänger Naval zwar nicht ebenbürtigen, aber stimmlich wie darstellerisch recht frischen und liebenswürdigen Hans erhalten hat. Die indische Tänzerin brachte einiges Neue. So die Szene einer Büßerin im Tempelhaine, in der ihre eminente Ausdrucksfähigkeit geradezu ergreifend wirkte. Die Schönheit und Geschmeidigkeit ihres ebenmäßigen Körpers, die vollendete Sicherheit und Anmut ihrer Technik verfehlten, im Verein mit dem Exotischen in Kleidung und Charakter der Darbietungen, auch diesmal nicht, ihren Reiz auf die für solche durchaus eigenartige Tonkunst empfänglichen Zuschauer auszuüben. — Als letzte Neuheit der laufenden Spielzeit brachte die Bühne des Herrn Gregor Emilio Pizzi's lyrisches Drama „Rosalba" mit freundlichem Erfolge zur Aufführung. Der gespendete Beifall galt indessen wohl mehr den guten Leistungen der Ausführenden als dem Werke selbst, das sich als ein ziemlich schwacher Abkömmling des neuitalienischen Musikdramas herausstellte. Möglich, daß andere Arbeiten Pizzi's mehr Individualität und Erfindung aufweisen. Luigi Illica, der Textdichter, hatte dem Komponisten in seinem (von Ludwig Hartmann verdeutschten) Buche einen nicht einmal undankbaren Stoff geboten. Zwei italienische Dichter-Musiker sind da gegenübergestellt: der preisgekrönte Venezianer Firmiani in seinem Ruhmes- und Liebesglück und der heruntergekommene Römer Colonna, den die Reize des Weibes um Ansehen, Gesundheit und Selbstbewußtsein gebracht haben. Die Muse des einen und der Dämon des anderen sind beide dasselbe Weib: die schöne Sängerin Rosalba. Der Zufall führt den zum Trunkenbold herabgesunkenen Poeten in das Haus des glücklichen Rivalen, vor dem nun Rosalba entlarvt wird, gerade als sie hoffen darf, sich durch die reine und ehrliche Liebe zu einem Manne rehabilitieren zu können. Diese Handlung ist nicht ohne lyrische Stimmungen und dramatische Effekte und so knapp gefaßt, wie sie der Musiker brauchen kann, wenn auch die Mache etwas sorglos, die Charaktere etwas groblinig gezeichnet, der Dialog mitunter gar zu naiv erscheinen. Das Ärgerliche ist der sentimental-verlogene Schluß, an dem wir Firmiani, der an Rosalba's Unschuld glaubte, in betäubendem Blumenduft sterben sehen, worauf Rosalba, ganz im Stile der italienischen Veristenopern, zum Dolche greift. Diese Vorgänge und Personen zu charakterisieren, fehlte es Pizzi an bildnerischer Kraft; auch rein musikalisch weiß er uns weder durch seine Technik, noch durch seine Erfindung zu interessieren. Er hat eine mehr lyrische als dramatische, ganz wohlklingende Musik geschrieben, die sich auf Schritt und Tritt in den Gleisen der jungitalienischen Meister bewegt und mit den nun schon verbrauchten Mitteln (die unleidliche Verdoppelung der Singstimme im Orchester ist bis zum Überdruß verwendet) ihre Zeit verpaßt hat. Für die Wiedergabe setzten alle an der Aufführung Beteiligten ihre besten Kräfte ein. Nadolowitsch entfaltete als Firmiani seinen Tenor (er sollte nur nicht durch zu offenes Singen sein Piano beeinträchtigen) mit besserem Gelingen als je und ließ fast über das Unzureichende seiner schauspielerischen Begabung, das ihn zu Übertreibungen verleitet, hinwegsehen. Egenieff wußte als Sänger und Darsteller seinen Colonna nachdrücklich zur Geltung zu bringen; vor allem aber wirkte Lola Artôt de Padilla in der Titelrolle mit dem Liebreiz ihrer Stimme und Persönlichkeit. Mit der, auch dekorativ sehr hübschen Inszenierung hatte sich Herr Morris, mit der musikalischen Einstudierung und Leitung Kapellmeister Rumpel um die Darstellung des Werkes verdient gemacht. Am Schluß konnte der Komponist mehrmals dankend auf der Bühne erscheinen. Dr. Leopold Schmidt

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater befand sich in einer wenig beneidenswerten Lage: der lyrische und der Heldentenor waren während des ganzen März und die beiden Baritonisten zeitweise krank; Opernvorstellungen kamen also nur unter den größten Schwierigkeiten mit Hilfe auswärtiger Kräfte zustande. Von diesen verdienen Frida Hempel-Berlin als Titelheldin von „Lucia von Lammermoor" und „Traviata", sowie Frau Preuse-Matzenauer-München als Brünnhilde („Walküre") und Carmen besondere Erwähnung. Als Retter in der Not erschienen zwei junge lyrische Tenöre, geborne Braunschweiger: die Herrn Bültemann-Plauen und Hochheim-Barmen, ferner die Baritonisten Bischoff-Hannover und Fränkel-Magdeburg. Neuheiten oder neueinstudierte Werke waren unter diesen Verhältnissen ausgeschlossen.
Ernst Stier

BUDAPEST: Die künstlerischen Kräfte unserer Oper sind derzeit zum Teil gebunden. Es gilt, Goldmarks „Wintermärchen" mit größter Vollendung herauszubringen, und die Anwesenheit des greisen Meisters veranlaßt alle Mitwirkenden zur äußersten Anspannung von Talent und Ambition. Inzwischen sorgt die Direktion durch Heranziehung interessanter Gäste für die Belebung des Repertoires. Man begrüßte abermals die geniale Valborg Svärdström als Gretchen und Mignon, erfreute sich an den prächtigen Gestaltungen Orellos in den Titelpartieen von „Hamlet" und „Rigoletto" und bewunderte mit enthusiastischer Begeisterung Fritz Feinhals, der an sieben Abenden den Hans Sachs, Holländer und Don Juan in italienischer Sprache sang. Interessant ist der Umstand, daß sich aus Anlaß des Gastspiels Feinhals' ein chauvinistisches ungarisches Blatt zu dem Wunsche verstieg, daß die engherzige Bestimmung, wonach an unserem Operntheater in jeder europäischen Sprache, nur nicht in der deutschen, gesungen werden darf, bei Gastspielen allererster deutscher Künstler doch aufgehoben

werden möchte. Direktor Mészáros, der emsig bemüht ist, zwischen der ungarischen Hofbühne und den großen deutschen Opernbühnen künstlerisch engere Beziehungen herzustellen, steht dieser Eventualität sympathisch gegenüber. Man kann also ein rotweißgrüner Politiker und doch ein Europäer sein. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Trotz der vorgerückten Jahreszeit brachte die Hofoper noch zwei Neuheiten heraus, von denen der Einakter „Frühlingsnacht" von dem in Dresden lebenden norwegischen Komponisten Gerhard Schjelderup seine Uraufführung erlebte. Die Handlung schildert den Liebestod eines jungen Paares in der Lenznacht, die der erzwungenen Hochzeit der Heldin Linda vorausgeht. Der Komponist nennt sein Werk, dessen sprachlich nicht einwandfreien Text er selbst geschaffen hat, „lyrisches Drama", eine Bezeichnung, die ihre Berechtigung hat. Denn trotz des tragischen Ausgangs kommt es dem Komponisten weit weniger auf dramatische Wirkungen als auf die Erzielung und Vertiefung jener Stimmung an, in der wir das Ganze wie eine Erzählung von Liebe und Liebesleid an uns vorüberziehen lassen. Demgemäß sind die Gesangsstimmen derart deklamatorisch behandelt, daß man beinahe von einem fortgesetzten Parlando sprechen kann. Der Schwerpunkt liegt durchaus im Orchester, das der Komponist mit Virtuosität handhabt, ohne in laute Ausbrüche oder landläufige Instrumentationskunststücke zu verfallen. Es ist mehr als bloße Stimmung, es sind starke Gefühlswerte, die uns aus Schjelderup's feiner, aparter, individueller Musik entgegenklingen, so daß man sich trotz fühlbarer Längen und starker Unwahrscheinlichkeiten der Handlung (die Heldin lebt mit dem tödlichen Gift im Leibe noch so lange, bis sie eine umfangreiche Liebesszene glücklich beendet hat, und ihr Geliebter steht, nachdem er sich den tödlichen Dolchstoß versetzt hat, noch einige Minuten aufrecht!) doch gern dem eigenartigen Zauber des traumschönen Werkes überläßt. Da Schuch die musikalische Leitung selbst übernommen hatte, die Inszenierung sehr stimmungsvoll war und vor allem Frau Nast als Linda alle ihre gesanglichen und darstellerischen Vorzüge für die Aufgabe einsetzte, so kam mit den Damen Bender-Schäfer, Eibenschütz und Keldorfer, sowie den Herren Sembach und Rains eine Aufführung zustande, die der Neuheit zu einem sehr freundlichen Erfolge verhalf. Der Komponist wurde mehrfach gerufen. — Ganz dem leichten Genre gehört der sodann gegebene Einakter „Zierpuppen" von Anselm Götzl an, dessen Text von Richard Batka geschickt nach Molière's bekanntem Lustspiel „Les précieuses ridicules" bearbeitet ist. Durch die Umänderung des Schlusses ist allerdings aus der im innersten Grunde recht ernsthaften Sittenkomödie des französischen Dichters eine derbe Operette geworden, zumal da Arien, Duette usw. ganz nach alter Manier miteinander abwechseln. Auch die Musik ist so weit von alledem entfernt, was modern ist, daß man dem Stücke die Bezeichnung „musikalisches Lustspiel" keineswegs zuerkennen kann. Aber die Handlung ist amüsant, und die Musik trotz ihrer oft geradezu auffallenden Einfachheit in Harmonik, Rhythmik und Charakterisierung doch unterhaltend und liebenswürdig, so daß bei vorzüglicher Aufführung, die allerdings das Grotesk-Operettenhafte noch unterstrich, unter Herrn Hagens Leitung ein sehr starker Erfolg zustande kam, an dem die Damen Wedekind und v. d. Osten, sowie die Herren Rüdiger, Nebuschka, Grosch, Plaschke und Puttlitz volle Anteile hatten. Auch nach dieser Neuheit konnte der Komponist zahlreichen Hervorrufen Folge leisten. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Viel Interesse brachte man dem Gastspiele der lyrisch-dramatischen Tänzerin Rita Sacchetto entgegen, die die Fenella in Auber's „Die Stumme von Portici" ebenso temperamentvoll wie eindringlich verkörperte. Dann hielt sich Eugen d'Albert's „Tiefland" nach der glänzend inszenierten, besgelungenen Premiere in der Gunst der Theaterfreunde. Auch erzielte Heinrich Zöllners „Die versunkene Glocke" in ebenfalls guter Besetzung einige volle Häuser. Neu einstudiert wurde ferner „Tristan und Isolde". Dabei führte Dr. Otto Neitzel gastspielsweise die Regie und verstand es, auf die plastische Gestaltung der Handlung, die sachgemäße Behandlung des Sprechgesanges, auf den innigeren Kontakt zwischen Geste und Pose mit Wort und Ton günstig einzuwirken; auch der stimmungstützenden Beleuchtung wendete er viel Sorgfalt zu. Die Besetzung mit Neubauer (Tristan), Josefine von Hübbenet (Isolde), Anna Kettner (Brangräne), Waschow (Kurwenal) bot manches Gute. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der gelungene Verlauf des Wagnerzyklus, insbesondere des „Ring", ehrte die Direktion Otto um so mehr, als in ihm, ausgenommen „Rheingold" und „Walküre" mit Else Breuer (München) als Freia und Sieglinde und Clarence Whitehill (Köln) als Wotan, mit dem eigenen Künstlermaterial unserer Bühne operiert wurde. Die verdiente Leiterin der de Sauset-Künstlerabende, die jetzt unter dem Namen Marie Déjoie zur Bühne übergegangen ist, gab als Senta und Santuzza Proben ihrer Kunst, die von außerordentlichem Fleiß und unverkennbarem Talent zeugten. Eva von der Osten (Dresden) gab eine ebenso überzeugende wie feingehaltene Carmen. Als ein zu den besten Hoffnungen berechtigender Novize sang Gotthold Rother den Lyonel auf Engagement. Im übrigen brachte der Spielplan noch „Hoffmanns Erzählungen" in der Originaleinrichtung, „Figaros Hochzeit" mit einer relativ guten Susanne (Else Thornsvard), aber einem weniger mozartichen gräflichen Ehepaar (Maud Roosevelt und Julius Kiefer) und die beiden älteren beliebten Operetten „Bettelstudent" und „Boccaccio". In Strauß' „Salome" verabschiedeten sich am Schluß der Spielzeit Margarete Kahler und Kapellmeister Albert Coates, die nach Bremen, bzw. Dresden gehen; man sah die trefflichen Künstler ungern von hier scheiden.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Außer mehreren durch Unpäßlichkeiten des hiesigen Personals bedingten Ersatzgastspielen, von denen vielleicht demjenigen von Frau Burk-Berger aus München (als „Götterdämmerungs"-Brünnhilde) besondere Notiznahme zukommt, wäre etwa noch des Versuches zu gedenken, Anna Schiroky,

die früher unserer Opernbühne angehörte, neuerdings zuzuführen, indem man sie als Lucia auftreten ließ. Die Dame hat inzwischen an der Vervollkommnung ihrer Kunst gearbeitet, was sich wohl auch merken ließ, doch reichen die Resultate noch immer nicht für erste Koloraturpartieen zu. An dieser Erkenntnis konnten sich kritischer beanlagte Hörer auch nicht durch die sehr warme Wiederbegrüßung beirren lassen, die das Publikum dem Gaste darbrachte.

Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Das Stadttheater hat den fruchtbaren Gedanken durchgeführt, die Opern des Spielplanes zyklisch zu geben. So kam es bis jetzt zu einem Weber-, einem Lortzing-, einem Mozart- und einem Wagner-Zyklus, dem noch ein Verdi-Zyklus folgt. Da überdies bei Spottpreisen gespielt wird, so sind selbst die gefürchteten klassischen Vorstellungen, z. B. die „Euryanthe", ganz ausverkauft: im Zyklus genießt der Deutsche alles, und alles festlich. Für den Kritiker wirken die Zyklen als altes Spiel, um nicht zu sagen langweilig; den breiteren Kreisen gewähren sie kulturelle, der Direktion finanzielle Freuden, was im Zeitalter der Bühnendemokratisierung jedenfalls auf eine geschäftskluge und stilvolle Weise erreicht wurde.

Dr. E. Decsey

HALLE a. S.: Unsere Theaterdirektion hat ihre Ehrenschuld dem Tonsetzer Eugen d'Albert gegenüber endlich eingelöst. Außer der „Abreise" brachte man im März und April, wirkungsvoll inszeniert und in trefflicher Besetzung, „Flauto solo" und „Tiefland" heraus. Um die wohlgelungenen Aufführungen machten sich im ersten Falle besonders verdient Frau Gruselli-Boer als Peppina, Herr Frank als Pepusch, Herr Aumann als Maestro Emanuele und Herr Birkholz als Fürst Eberhard. Eine überaus packende Darstellung erfuhr auch „Tiefland", in dem vor allem Herr Gogl als Pedro, Herr Frank als Sebastiano und Olga Agloda als Marta durchaus Rühmenswertes leisteten. Das gleiche Maß an Lob trifft auch auf die Kapelle unter ihrem oft bewährten Führer Eduard Mörike zu, der beide Opern durchaus stilvoll interpretierte. — An Gästen erschienen im Laufe der Saison Erika Wedekind („Regimentstochter"), Ottilie Metzger-Froitzheim („Mignon"), Leonore Sengern („Salome"), Erna Fiebiger („Mignon" und „Salome") und unser früherer Heldenbariton Walter Soomer als Wotan in der „Walküre" und als „Holländer".

Martin Frey

KARLSRUHE: Außer einer von A. Lorentz geleiteten Aufführung der reizenden, pikant instrumentierten und dankbare Gesangspartieen aufweisenden Oper „Lakme" von Delibes, in der Henny Linkenbach-Mannheim als Titelheldin einen durch Erscheinung, Darstellung und süßen Gesang gleicherweise gerechtfertigten Erfolg hatte, und Hermann Jadlowker sich durch seinen wundervoll klingenden und meisterlich behandelten Tenor als trefflicher Partner erwies, brachte die Hofbühne als Novität d'Albert's „Tiefland". Das Werk, das Textdichter und Komponisten häufig auf den Pfaden der Neu-Italiener zeigt, fand auch hier dank der realistischen, aufregenden, wenn auch manchmal anfechtbaren Handlung und der ausdrucksfähigen, wohlklingenden und charakteristischen, aber zwischen den verschiedenen Stilgattungen hin und her schwankenden Musik starken Erfolg. An dem guten Gelingen der von Dr. Göhler einstudierten Aufführung hatten der darstellerisch und gesanglich gleich treffliche Pedro Hans Tänzlers, die von Frau Hensel-Schweitzer-Frankfurt in Vertretung gesungene leidenschaftliche Martha und Max Büttners vorzüglich geratener Sebastiano den Hauptanteil.

Franz Zureich

KÖLN: Zum dritten Male während dieser Spielzeit ging Wagners Nibelungen-Tetralogie in Szene, und mehr noch als zuvor hat sich hierbei das Ensemble der Oper auf ganz bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit im allgemeinen und hinsichtlich des hier in Frage kommenden Gesangstils im besondern bewährt. In „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" ragte die Brünnhilde von Alice Guszalewicz durch strahlende Tongebung, die keine Ermüdung kennt, durch edle Plastik des Spiels und dramatische Eindringlichkeit der gesamten vokalen und mimischen Gestaltung mächtig hervor. Otto Lohse begeisterte wieder Sänger und Publikum durch seine Wagnerinterpretierung. Unter ihm gab es jetzt auch einmal eine „Meistersinger"-Aufführung zu volkstümlichen Eintrittspreisen mit Hans Mohwinkel als bekannt trefflichem Sachs.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Otto Dorns „Die schöne Müllerin", ein harmloses, gefälliges Werkchen, das mehr Geschick im Gesanglichen, als in Instrumentation und orchestraler Malerei zeigt, ging am hiesigen Stadttheater vor Albert Gorters „Das süße Gift" in Szene. An Einfällen nicht sonderlich reich, vermag Gorters musikalisches Lustspiel über manche textliche Schwächen vermöge der lyrischen Gestaltungskraft des feinsinnigen Musikers, der das Orchester zu üppig blühendem Erklingen zwingt, zu trösten. Diese beiden bescheidenen Werkchen (dasjenige Gorters hoffentlich nur ein Versprechen für Bedeutenderes) stellen neben Scholz' verunglückter „Mirandolina" die ganze Königsberger Novitätenausbeute dieses Jahres dar.

Rudolf Kastner

MAGDEBURG: Die Opernsaison, vor deren Abschluß wir stehen, flammte am Ostersonnabend noch einmal auf, in feuriger Weise, die einen glänzenden Schimmer über ihr Ende warf. Die Erben des weiland Direktors und Hofrats A. Cabisius hatten zu einer „Meistersinger"-Aufführung mit auserlesenen Kräften eingeladen. Den Stolzing gab Knote, den Sachs Feinhals, als Beckmesser sah man den hier noch unbekannten, aber nun sehr schnell gewürdigten Gustav Landauer, als Pogner Moest. Für die Partie Evchens war Frl. Nast, für die der Amme Frau Schäfer-Bender engagiert; den Lehrbuben gab Dr. Kuhn. Ein Ensemble, das zusammen mit dem ganz ausgezeichneten Orchester unter J. Göllrich und einem verstärkten Chor alle Schönheiten des Werkes ans Licht zog. Ein völlig ausverkauftes Haus bereitete der Aufführung stürmische Ehren. Mit „Tristan und Isolde", ebenfalls in ausgezeichneter Gastbesetzung, schloß dann am 30. April das Theater seine Pforten, um es bereits

am 1. September unter der Direktion Coßmann aus Hamburg mit einem neu inszenierten „Lohengrin" zu eröffnen. Erwähnenswert aus dem Spielplan der letzten Wochen waren mehrere ausgezeichnete Aufführungen vom „Othello" Verdi's. Max Hasse

MAILAND: Scala. Claude Debussy's Musik zu „Pelléas und Melisande" ist wie aus der Seele eines schwindsüchtigen, sterbenden Mädchens geboren: einschläfernd, blutlos, kurzatmig, ohne Kraft, ohne Entschlossenheit, ohne Glut. Sie ist ein ewiges Aufflackern und Verlöschen einer zarten Sehnsucht und verschmilzt weder mit den Vorgängen noch mit den Personen, sondern schwimmt auf der Oberfläche des Dramas wie leichtgefärbte Wolken. Motive und Melodieen sind da, müssen aber mit dem Vergrößerungsglas gesucht werden. So fein, so weich-verschleiert wurde noch nie ein Bühnenwerk instrumentiert. Das Ganze klingt wie ein Märchenschlummerlied und bezwingt durch die hartnäckige Aushaltung der Manier; „wer am längsten Widerstand leistet, ist der Einflußreichste", sagt Nietzsche. Arturo Toscanini dirigierte auswendig, unübertrefflich. — Zuletzt hatten wir den berühmten „Mephisto" des Schaliapin mit der trockenen Musik von Boito. Johann Binenbaum

MAINZ: An Novitäten hat uns das letzte Drittel der diesjährigen Spielzeit eigentlich nichts geboten, dafür aber eine Reihe höchst interessanter Gastspiele und, mit diesen verbunden, eine ganze Serie trefflicher Wagneraufführungen, die jedenfalls künstlerisch weit höher zu bewerten sind, als die immerhin sehr fragwürdige Uraufführung von Davidoff's „Versunkener Glocke", mit der Direktor Behrend aus gänzlich unbekannten Gründen das Publikum ursprünglich zu beglücken gedachte. — Als Tannhäuser und Siegfried hatte Wilhelm Grüning von der Berliner Hofoper starken und berechtigten Erfolg. Namentlich war es der Jung-Siegfried, der besonders durchschlug. Ihm sowie unserer vortrefflichen einheimischen Künstlerin Frau Materna (Brünnhilde) wurden die ehrendsten Ovationen dargebracht. — Nicht minder bedeutend gestaltete sich das Gastspiel Forchhammers aus Frankfurt, dessen Tristan als eine gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende und vornehme Leistung zu bezeichnen war. — Auch Eugen d'Albert war als Gast bei uns erschienen, um seinem früher gegebenen Versprechen gemäß eine Aufführung seines „Tragaldabas" zu dirigieren. — Von sonstigen musikalischen Ereignissen unserer Oper, die wie gewöhnlich am Schluß der Saison fast ganz im Zeichen der Abschiedsvorstellungen und Benefize stand, ist nur noch die Neueinstudierung des „Rheingold" besonders zu erwähnen, an die sich eine zyklische Aufführung der „Nibelungen"-Tetralogie anschloß. Trotz verschiedener, durch Krankheit hervorgerufener Störungen nahm der Zyklus einen hoch befriedigenden, teilweise sogar ganz glänzenden Verlauf; ein Verdienst, das neben Hofrat Steinbach und seinem trefflichen Orchester hauptsächlich den Damen Materna und Hofmann, sowie den Herren Barron-Bertald, Bürstinghaus und Bonin zuzuschreiben ist. F. Keiser

MANNHEIM: Der Spielplan unserer Oper ist in den letzten Wochen interessanter geworden. Neueinstudiert erschienen „Die verkaufte Braut", „Carmen" und „Hans Heiling". Intendant Hagemann verlieh der „Carmen" eine prächtige Neuinszenierung nach den Prinzipien seiner Idealbühne, die sich in „Hamlet" und „Tasso" bewährte und vielleicht in nicht allzu ferner Zeit die Leinwanddekoration völlig verdrängt. Als Carmen stand Muriel Terry, eine Indierin, die in München leider nicht einwandfrei singen lernte, erstmals auf der Bühne. Die Stimme ist ein Mezzosopran von bescheidener Größe, aber sympathisch. Weder die stimmlichen Vorzüge noch das gesangliche Können errangen den Erfolg, vielmehr das sprühende Temperament und ausgesprochene Darstellungstalent. Als ersten Bühnenversuch muß man diese Carmendarstellung hoch einschätzen. Sehr gut waren Bahling, der sein Engagement jetzt schon angetreten hat, als Escamillo und Fenten als Zuniga, den glänzendsten Erfolg jedoch errang Fritz Vogelstrom als Don José. Leopold Reichwein hatte die Aufführung sehr gründlich, aber in sehr breiten Zeitmaßen vorbereitet; sie erzielt bei jeder Wiederholung ein ausverkauftes Haus. K. Eschmann

PARIS: Als Rudolf Berger wurde der gefeierte Tanzkomponist vor 44 Jahren im österreichischen Fiume geboren, aber seit er eine Pariser Persönlichkeit geworden, heißt er nur noch Rodolphe Berscheeh. Nach verschiedenen kleinen Operetten-Versuchen wollte Berger endlich auch in der großen Bühnenwelt zur Geltung kommen, und darum schrieb er eine als komische Oper angekündigte Ausstattungsoperette in vier Akten „Le Chevalier d'Éon". Ein bisher unbekannter Direktor namens Brouette (Schubkarren) mietete eigens für diese musikalische Tat die große Bühne der Porte Saint-Martin, verpflichtete hervorragende Schauspieler für unbedeutende komische Rollen und bewährte Sängerinnen der Komischen Oper für die Hauptpartieen und gab Unsummen für Dekorationen, Kostüme und Ballete und für eine ruhmredige Vorausreklame aus. Das Ergebnis hat diesen Anstrengungen durchaus nicht entsprochen. Das mit Unrecht gewählte Textbuch stammt aus dem Nachlasse des 1901 verstorbenen, berüchtigten Vielschreibers Armand Silvestre; Henri Cain hat es nur notdürftig zugestutzt. Aus der bekannten Geschichte des Chevalier d'Éon, der sich unter Ludwig XV. dreißig Jahre lang als Frau ausgab, um den Folgen einer Veruntreuung bei der französischen Botschaft in London zu entgehen, ist ein recht gewöhnliches Abenteuer geworden, denn die Verkleidung dient hier dem Helden nur noch dazu, bei der Dubarry, der allmächtigen Geliebten des Königs, einzudringen. Was die Komposition betrifft, so hat Berger noch einmal bewiesen, daß der langsame Schmachtwalzer, die Polka und die Mazurka kein Geheimnis für ihn haben, daß er aber sehr gewöhnlich und ziemlich langweilig wird, wenn er sentimentale oder komische Couplets oder große Ensembles vertont. „Le Chevalier d'Éon" hat nur so lange das Publikum angezogen, als der Glanz der Ausstattung neu und fesselnd blieb, aber das genügte nicht, um den kühnen Herrn Brouette

die früher unserer Opernbühne angehörte, neuerdings zuzuführen, indem man sie als Lucia auftreten ließ. Die Dame hat inzwischen an der Vervollkommnung ihrer Kunst gearbeitet, was sich wohl auch merken ließ, doch reichen die Resultate noch immer nicht für erste Koloraturpartieen zu. An dieser Erkenntnis konnten sich kritischer beanlagte Hörer auch nicht durch die sehr warme Wiederbegrüßung beirren lassen, die das Publikum dem Gaste darbrachte.

Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Das Stadttheater hat den fruchtbaren Gedanken durchgeführt, die Opern des Spielplanes zyklisch zu geben. So kam es bis jetzt zu einem Weber-, einem Lortzing-, einem Mozart- und einem Wagner-Zyklus, dem noch ein Verdi-Zyklus folgt. Da überdies bei Spottpreisen gespielt wird, so sind selbst die gefürchteten klassischen Vorstellungen, z. B. die „Euryanthe", ganz ausverkauft: im Zyklus genießt der Deutsche alles, und alles festlich. Für den Kritiker wirken die Zyklen als altes Spiel, um nicht zu sagen langweilig; den breiteren Kreisen gewähren sie kulturelle, der Direktion finanzielle Freuden, was im Zeitalter der Bühnendemokratisierung jedenfalls auf eine geschäftskluge und stilvolle Weise erreicht wurde.

Dr. E. Decsey

HALLE a. S.: Unsere Theaterdirektion hat ihre Ehrenschuld dem Tonsetzer Eugen d'Albert gegenüber endlich eingelöst. Außer der „Abreise" brachte man im März und April, wirkungsvoll inszeniert und in trefflicher Besetzung, „Flauto solo" und „Tiefland" heraus. Um die wohlgelungenen Aufführungen machten sich im ersten Falle besonders verdient Frau Gruselli-Boer als Peppina, Herr Frank als Pepusch, Herr Aumann als Maestro Emanuele und Herr Birkholz als Fürst Eberhard. Eine überaus packende Darstellung erfuhr auch „Tiefland", in dem vor allem Herr Gogl als Pedro, Herr Frank als Sebastiano und Olga Agloda als Marta durchaus Rühmenswertes leisteten. Das gleiche Maß an Lob trifft auch auf die Kapelle unter ihrem oft bewährten Führer Eduard Mörike zu, der beide Opern durchaus stilvoll interpretierte. — An Gästen erschienen im Laufe der Saison Erika Wedekind („Regimentstochter"), Ottilie Metzger-Froitzheim („Mignon"), Leonore Sengern („Salome"), Erna Fiebiger („Mignon" und „Salome") und unser früherer Heldenbariton Walter Soomer als Wotan in der „Walküre" und als „Holländer".

Martin Frey

KARLSRUHE: Außer einer von A. Lorentz geleiteten Aufführung der reizenden, pikant instrumentierten und dankbare Gesangspartieen aufweisenden Oper „Lakme" von Delibes, in der Henny Linkenbach-Mannheim als Titelheldin einen durch Erscheinung, Darstellung und süßen Gesang gleicherweise gerechtfertigten Erfolg hatte, und Hermann Jadlowker sich durch seinen wundervoll klingenden und meisterlich behandelten Tenor als trefflicher Partner erwies, brachte die Hofbühne als Novität d'Albert's „Tiefland". Das Werk, das Textdichter und Komponisten häufig auf den Pfaden der Neu-Italiener zeigt, fand auch hier dank der realistischen, aufregenden, wenn auch manchmal anfechtbaren Handlung und der ausdrucksfähigen, wohlklingenden und charakteristischen, aber zwischen den verschiedenen Stilgattungen hin und her schwankenden Musik starken Erfolg. An dem guten Gelingen der von Dr. Göhler einstudierten Aufführung hatten der darstellerisch und gesanglich gleich treffliche Pedro Hans Tänzlers, die von Frau Hensel-Schweitzer-Frankfurt in Vertretung gesungene leidenschaftliche Martha und Max Büttners vorzüglich geratener Sebastiano den Hauptanteil.

Franz Zureich

KÖLN: Zum dritten Male während dieser Spielzeit ging Wagners Nibelungen-Tetralogie in Szene, und mehr noch als zuvor hat sich hierbei das Ensemble der Oper auf ganz bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit im allgemeinen und hinsichtlich des hier in Frage kommenden Gesangstils im besondern bewährt. In „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" ragte die Brünnhilde von Alice Guszalewicz durch strahlende Tongebung, die keine Ermüdung kennt, durch edle Plastik des Spiels und dramatische Eindringlichkeit der gesamten vokalen und mimischen Gestaltung mächtig hervor. Otto Lohse begeisterte wieder Sänger und Publikum durch seine Wagnerinterpretierung. Unter ihm gab es jetzt auch einmal eine „Meistersinger"-Aufführung zu volkstümlichen Eintrittspreisen mit Hans Mohwinkel als bekanntem trefflichem Sachs.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Otto Dorns „Die schöne Müllerin", ein harmloses, gefälliges Werkchen, das mehr Geschick im Gesanglichen, als in Instrumentation und orchestraler Malerei zeigt, ging am hiesigen Stadttheater vor Albert Gorters „Das süße Gift" in Szene. An Einfällen nicht sonderlich reich, vermag Gorters musikalisches Lustspiel über manche textliche Schwächen vermöge der lyrischen Gestaltungskraft des feinsinnigen Musikers, der das Orchester zu üppig blühendem Erklingen zwingt, zu trösten. Diese beiden bescheidenen Werkchen (dasjenige Gorters hoffentlich nur ein Versprechen für Bedeutenderes) stellen neben Scholz' verunglückter „Mirandolina" die ganze Königsberger Novitätenausbeute dieses Jahres dar.

Rudolf Kastner

MAGDEBURG: Die Opernsaison, vor deren Abschluß wir stehen, flammte am Ostersonnabend noch einmal auf, in feuriger Weise, die einen glänzenden Schimmer über ihr Ende warf. Die Erben des weiland Direktors und Hofrats A. Cabisius hatten zu einer „Meistersinger"-Aufführung mit auserlesenen Kräften eingeladen. Den Stolzing gab Knote, den Sachs Feinhals, als Beckmesser sah man den hier noch unbekannten, aber nun sehr schnell gewürdigten Gustav Landauer, als Pogner Meest. Für die Partie Evchens war Frl. Nast, für die der Amme Frau Schäfer-Bender engagiert; den Lehrbuben gab Dr. Kuhn. Ein Ensemble, das zusammen mit dem ganz ausgezeichneten Orchester unter J. Göllrich und einem verstärkten Chor alle Schönheiten des Werkes ans Licht zog. Ein völlig ausverkauftes Haus bereitete der Aufführung stürmische Ehren. Mit „Tristan und Isolde", ebenfalls in ausgezeichneter Gastbesetzung, schloß dann am 30. April das Theater seine Pforten, um es bereits

am 1. September unter der Direktion Coßmann aus Hamburg mit einem neu inszenierten „Lohengrin" zu eröffnen. Erwähnenswert aus dem Spielplan der letzten Wochen waren mehrere ausgezeichnete Aufführungen vom „Othello" Verdi's. Max Hasse

MAILAND: Scala. Claude Debussy's Musik zu „Pelléas und Melisande" ist wie aus der Seele eines schwindsüchtigen, sterbenden Mädchens geboren: einschläfernd, blutlos, kurzatmig, ohne Kraft, ohne Entschlossenheit, ohne Glut. Sie ist ein ewiges Aufflackern und Verlöschen einer zarten Sehnsucht und verschmilzt weder mit den Vorgängen noch mit den Personen, sondern schwimmt auf der Oberfläche des Dramas wie leichtgefärbte Wolken. Motive und Melodieen sind da, müssen aber mit dem Vergrößerungsglas gesucht werden. So fein, so weich-verschleiert wurde noch nie ein Bühnenwerk instrumentiert. Das Ganze klingt wie ein Märchenschlummerlied und bezwingt durch die hartnäckige Aushaltung der Manier; „wer am längsten Widerstand leistet, ist der Einflußreichste", sagt Nietzsche. Arturo Toscanini dirigierte auswendig, unübertrefflich. — Zuletzt hatten wir den berühmten „Mephisto" des Schaliapin mit der trockenen Musik von Boito. Johann Binenbaum

MAINZ: An Novitäten hat uns das letzte Drittel der diesjährigen Spielzeit eigentlich nichts geboten, dafür aber eine Reihe höchst interessanter Gastspiele und, mit diesen verbunden, eine ganze Serie trefflicher Wagneraufführungen, die jedenfalls künstlerisch weit höher zu bewerten sind, als die immerhin sehr fragwürdige Uraufführung von Davidoff's „Versunkener Glocke", mit der Direktor Behrend aus gänzlich unbekannten Gründen das Publikum ursprünglich zu beglücken gedachte. — Als Tannhäuser und Siegfried hatte Wilhelm Grüning von der Berliner Hofoper starken und berechtigten Erfolg. Namentlich war es der Jung-Siegfried, der besonders durchschlug. Ihm sowie unserer vortrefflichen einheimischen Künstlerin Frau Materna (Brünnhilde) wurden die ehrendsten Ovationen dargebracht. — Nicht minder bedeutend gestaltete sich das Gastspiel Forchhammers aus Frankfurt, dessen Tristan als eine gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende und vornehme Leistung zu bezeichnen war. — Auch Eugen d'Albert war als Gast bei uns erschienen, um seinem früher gegebenen Versprechen gemäß eine Aufführung seines „Tragaldabas" zu dirigieren. — Von sonstigen musikalischen Ereignissen unserer Oper, die wie gewöhnlich am Schluß der Saison fast ganz im Zeichen der Abschiedsvorstellungen und Benefize stand, ist nur noch die Neueinstudierung des „Rheingold" besonders zu erwähnen, an die sich eine zyklische Aufführung der „Nibelungen"-Tetralogie anschloß. Trotz verschiedener, durch Krankheit hervorgerufener Störungen nahm der Zyklus einen hoch befriedigenden, teilweise sogar ganz glänzenden Verlauf; ein Verdienst, das neben Hofrat Steinbach und seinem trefflichen Orchester hauptsächlich den Damen Materna und Hofmann, sowie den Herren Barron-Bertald, Bürstinghaus und Bonin zuzuschreiben ist. F. Keiser

MANNHEIM: Der Spielplan unserer Oper ist in den letzten Wochen interessanter geworden. Neueinstudiert erschienen „Die verkaufte Braut", „Carmen" und „Hans Heiling". Intendant Hagemann verlieh der „Carmen" eine prächtige Neuinszenierung nach den Prinzipien seiner Idealbühne, die sich in „Hamlet" und „Tasso" bewährte und vielleicht in nicht allzu ferner Zeit die Leinwanddekoration völlig verdrängt. Als Carmen stand Muriel Terry, eine Indierin, die in München leider nicht einwandfrei singen lernte, erstmals auf der Bühne. Die Stimme ist ein Mezzosopran von bescheidener Größe, aber sympathisch. Weder die stimmlichen Vorzüge noch das gesangliche Können errangen den Erfolg, vielmehr das sprühende Temperament und ausgesprochene Darstellungstalent. Als ersten Bühnenversuch muß man diese Carmendarstellung hoch einschätzen. Sehr gut waren Bahling, der sein Engagement jetzt schon angetreten hat, als Escamillo und Fenten als Zuniga, den glänzendsten Erfolg jedoch errang Fritz Vogelstrom als Don José. Leopold Reichwein hatte die Aufführung sehr gründlich, aber in sehr breiten Zeitmaßen vorbereitet; sie erzielt bei jeder Wiederholung ein ausverkauftes Haus. K. Eschmann

PARIS: Als Rudolf Berger wurde der gefeierte Tanzkomponist vor 44 Jahren im österreichischen Fiume geboren, aber seit er eine Pariser Persönlichkeit geworden, heißt er nur noch Rodolphe Berscheeh. Nach verschiedenen kleinen Operetten-Versuchen wollte Berger endlich auch in der großen Bühnenwelt zur Geltung kommen, und darum schrieb er eine als komische Oper angekündigte Ausstattungsoperette in vier Akten „Le Chevalier d'Éon". Ein bisher unbekannter Direktor namens Brouette (Schubkarren) mietete eigens für diese musikalische Tat die große Bühne der Porte Saint-Martin, verpflichtete hervorragende Schauspieler für unbedeutende komische Rollen und bewährte Sängerinnen der Komischen Oper für die Hauptpartieen und gab Unsummen für Dekorationen, Kostüme und Ballete und für eine ruhmredige Vorausreklame aus. Das Ergebnis hat diesen Anstrengungen durchaus nicht entsprochen. Das mit Unrecht gewählte Textbuch stammt aus dem Nachlasse des 1901 verstorbenen, berüchtigten Vielschreibers Armand Silvestre; Henri Cain hat es nur notdürftig zugestutzt. Aus der bekannten Geschichte des Chevalier d'Éon, der sich unter Ludwig XV. dreißig Jahre lang als Frau ausgab, um den Folgen einer Veruntreuung bei der französischen Botschaft in London zu entgehen, ist ein recht gewöhnliches Abenteuer geworden, denn die Verkleidung dient hier dem Helden nur noch dazu, bei der Dubarry, der allmächtigen Geliebten des Königs, einzudringen. Was die Komposition betrifft, so hat Berger noch einmal bewiesen, daß der langsame Schmachtwalzer, die Polka und die Mazurka kein Geheimnis für ihn haben, daß er aber sehr gewöhnlich und ziemlich langweilig wird, wenn er sentimentale oder komische Couplets oder große Ensembles vertont. „Le Chevalier d'Éon" hat nur so lange das Publikum angezogen, als der Glanz der Ausstattung neu und fesselnd blieb, aber das genügte nicht, um den kühnen Herrn Brouette

auf die Kosten kommen zu lassen. Er hatte alle Verpflichtungen für hundert Vorstellungen abgeschlossen, aber schon nach siebzehn sah er sich genötigt, die Bude zuzumachen. — In der Volksoper der „Gaîté“ hat nun auch das Personal der Großen Oper nach dem der Komischen sein Teil beigesteuert, und zwar für die „Lucia“ Donizetti's, in der sich Alice Verlet als fertige Koloratursängerin auszeichnete.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Während der großen Fasten konzentrierte sich das musikalische Element größtenteils in der Kaiserlichen Oper, wo wieder Wagners „Nibelungenring“ unter allgemeiner Hingebung der Hauptdarsteller zur Aufführung kam. — Auch in der italienischen Oper herrschte große Tätigkeit. Mit einem Repertoire wie: „Rigoletto“, „Romeo und Julia“, „Carmen“, „Faust“, „Tosca“, „Bajazzo“, „Mignon“, „Eugen Onegin“, „Werther“, „Traviata“, und einigen weniger abgespielten Opern wie: „Die Favoritin“, „Ernani“, „Don Pasquale“, „Linda di Chamonix“, „Maria di Rohan“. Die Hauptrollen waren vertreten durch Gesangssterne wie Battistini, Anselmi, Brombaro, Navarini, Nani, Sigrid Arnoldson, Emilia Corsi, Olympia Boronat, Rosina Storchio. So konnte es nicht wundernehmen, daß das Theater allabendlich ausverkauft war.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Von selten gehörten Werken erschienen in der Berichtszeit „Rigoletto“, das bewundernswerte Meisterstück Verdi's, in guter Aufführung unter Band, mit Neudörffer als Rigoletto, Auguste Bopp-Glaser als Gilda. Ebenso dankenswert waren Nicolais „Lustige Weiber“ (Pitteroff). Der Palmsonntag brachte, wie alljährlich, „Die Legende der Heiligen Elisabeth“, unter Leitung Dr. Obrists, mit Elisa Wiborg als Elisabeth. Etwas Seltsames ist die neuerdings hartnäckig durchgeführte, gegen die Stimmen der Presse festgehaltene Erhellung des Hauses während der Ouvertüre. Der neue Oberregisseur Gerhäuser, der im Herbst Löwenfeld ersetzt, wird viel zu tun und zu ändern haben, ebenso Schillings selber als musikalischer Beirat. Die Klagen über Dürftigkeit des Spielplans sind zwar hinfällig, sofern sie bloßen Wechsel verlangen, ohne an den Wert der Aufführungen zu denken. Gerade das ist zu bedauern, daß in letzter Zeit so viel Schönes in Angriff genommen, aber nicht durchgesetzt worden ist: „Iphigenie in Tauris“, „Hans Heiling“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Der Barbier von Bagdad“, „Ingwelde“, „Heirat wider Willen“, „Cosi fan tutte“, das blitzte alles nur, aber erleuchtete nicht. — Die (einzige dieswinterliche) „Meistersinger“-Aufführung hat nicht, wie der Zettel besagte, und wie ich aus unterbliebener Mitteilung schließen mußte, Hofkapellmeister Band, sondern Dr. Obrist dirigiert. Außerdem leitete er eine schöne Aufführung von „Tristan und Isolde“ (mit Urlus aus Leipzig und Frau Senger-Bettaque in den Titelrollen). Kürzlich hatten wir auch unter Obrist eine stilvolle Aufführung der selten gehörten „Iphigenie in Aulis“ von Gluck. Hermann Weil als Agamemnon trat vor allen hervor; prächtig waren auch die Leistungen von Kath. Senger-Bettaque, Elisa Wiborg, Emil Holm. Diese reine, keusche Musik hat etwas ungemein Beruhigendes; ihr lebendiger Ausdruck tut sich vollends auf, wenn man versucht, Mozart, Beethoven, Wagner wegzudenken und sich nur etwa der Opern und Motetten Rameau's erinnert. Unmittelbar bevor steht die zweite „Ring“-Aufführung dieses Winters; über die erste ist im Dezember berichtet worden.

Dr. Karl Grunsky

WIEN: Die tapfere Leitung der Volksoper hat den beiden gar nicht auf „Geschäftliches“ abzielenden und schon deshalb sehr künstlerischen Taten der Aufführungen des „Sternengebot“ und der „Ariane et Barbe-bleue“ eine dritte folgen lassen: die Einführung eines jungen Österreichers, dem die Bühne bisher verschlossen war. „Frau Holda“ von Max Eggers ist, gleich seinem Erstling „Triglav“, nach einem Baumbachschen Stoff vom Tondichter selbst bearbeitet worden. Die Wahl stimmt bedenklich; es ist nicht unwesentlich, von welchem Dichter und welchem Werk ein junges Talent sich anregen läßt, und Napoleons Wort, daß es gleichgültig sei, wofür die Jugend sich begeistere, wenn sie sich nur begeistere, trifft hier noch weniger zu als anderwärts. Weil unbedingt eine Verwandtschaft zwischen der Psyche des Musikers und der Dichtung bestehen muß, die seine Töne tragen soll. Kein Zweifel, daß diese Verwandtschaft bei „Frau Holda“ zu erkennen ist; das weichliche, amaranthene, unplastische und wenig männliche der Baumbachschen Salonepik ist auch in Eggers' Musik zu spüren, die nicht die Kraft hat, Charaktere zu profilieren und Seelisches zu entscheidendem tönenden Ausdruck zu bringen. „Vergißmeinnicht in Milch gekocht“; alles unpersönlich, lauter Gefühlchen und Schmerzchen in Goldschnitt, keine Menschen, nur Schemen lichter Engel und bösartiger Teufel und deshalb auch in der Musik ohne rechten Akzente, mit einer künstlichen Wärme, die zu einer Teilnahme zwingen möchte, die der Gehalt des Werks doch nicht zu erwecken vermag. Trotz alledem die Schöpfung eines Talents. Eines Talents freilich, das der Festigung bedarf, das noch zu weichlich ist und zu leicht von fremden Eindrücken gefangen genommen wird — Richard Wagner herrscht allmächtig über diese Töne —, aber doch eines, dessen Zeichen in manch schöner Kantilene, in gewissen schwermütig volkstümlichen Wendungen und nicht zum mindesten in seinem Sinn für Wohllaut und dem redlichen Ernst der ganzen Arbeit deutlich werden. Die Aufführung, in ihrem orchestralen Teil durch Kapellmeister Großkopfs Schuld überlaut gehalten und die Deutlichkeit des Worts durchaus erstickend, war szenisch und gesanglich auf bester Stufe; die angenehme Erscheinung und die hübsche Stimme der Frau Heritza kommen der braven Hilde, Herrn Reinhardts vornehmer Gesang dem braven Konrad, die gute Haltung und die schönen Bässe der Herren Ludikar und Zec dem braven Bergknappen und dem braven Vater zugute, und der böse Junker und der böse Gerichtsvogt finden in den Herren Melms und Lerdmann überzeugende Interpreten. Der Erfolg: ungemein freundlich und offenbar von der herzlichen Stimmung beeinflußt, eine neue Begabung begrüßen zu dürfen. Was allein schon die Auf-

führung der „Frau Holda“ zu einem mutigen Akt des Direktors Simons macht. Sie wäre noch erfreulicher, wenn sie als Symbol aufzufassen wäre: als das des Einzugs der österreichischen Tondichterjugend in die Volksoper.

Richard Specht

WIESBADEN: „Lohengrin“ unterzog die Intendanz einer feinsinnigen Neuinszenierung. Eine Reihe schönheitsvollster Bühnenbilder! Der erste Akt hatte ganz die grandiosen Züge, die seinem dramatisch-symphonischen Aufbau entsprechen. Im zweiten Akt war der Zwinger der Burg mit Söller, Lauben, Treppen und Portalen genau nach Wagnerschen Vorschriften aufgebaut, und die hochzeitlichen Aufzüge entwickelten sich in voller Pracht und Breite. Das Brautgemach im dritten Akt mit reichen byzantinischen und romanischen Motiven und kostbarem Gerät wirkte sehr stimmungsvoll; der zweite Teil — Aufzug des Heerbanns — war voll Leben und Bewegung. Vortrefflich Chor und Orchester; unter den Solisten ragte der Lohengrin des stilistisch fein gestaltenden Kalisch (oder des jugendlich feurigen Hensel) bedeutsamer hervor. — Mit der Novität „Madame Butterfly“ dürfte nur eine vorübergehende Sensation erzielt sein. Der erste Akt fesselte intensiver. Die feine Harmonie zwischen Puccini's musikalischer Stimmungskunst und den szenisch-dekorativen Stimmungskünsten unserer Hofbühne erregte zwar auch weiterhin manche Bewunderung, und Frau Hans-Zöpffel (Butterfly) darf geradezu als das Urbild der süßen kleinen Opernjapanerin gelten, aber über die Langstiligkeit gewisser Teile des Werkes vermochte das alles nur schwer hinwegzuhelfen.

Otto Dorn

ZÜRICH: Die Spielzeit geht in diesen Tagen mit einem vollständigen Wagnerzyklus in geschichtlicher Reihenfolge — vom „Rienzi“ bis zur „Götterdämmerung“ — zu Ende. Wenn es irgendeine Theaterstadt von mittlerer Größe gibt, in der Wagner so gut wie Alleinherrscher bleibt, so ist es Zürich. Es gibt noch immer nichts, das eine derartige Anziehungskraft auf das Theaterpublikum unserer Stadt ausübt wie die Wagnerschen Musikdramen. Mit dieser Tatsache muß die Theaterleitung rechnen, und die Mitglieder der Oper müssen nach ihrer Leistungsfähigkeit in dieser Richtung gesucht werden. — Trotz der Pflege des Wagnerschen Dramas ist die Fähigkeit zur Wiedergabe italienischer Opern nicht zerfallen. Ich verzeichne eine tüchtige „Rigoletto“-Aufführung mit dem Karlsruher Baritonisten Jan van Gorkom, der hier drei Gastspiele gab und sich mit seinem großem gesanglichen Können viel verdiente Anerkennung holte. Als gleichwertig neben dem Gast bestand die ausgezeichnete Koloratursängerin Kimla (Gilda). — Margarete Sylva sang jüngst hier die Carmen und das Gounod-Gretchen. — Als stilistisch glücklicher Versuch verdient eine Aufführung der „Stummen von Portici“, bei der man die Stumme von der talentvollen Schauspielerin Johanna Terwin agieren ließ, hervorgehoben zu werden. Weniger Interesse erregte eine Neueinstudierung der „Beiden Schützen“, und nicht sonderlich erbaut war man von Gesang und Spiel von Gisela Fischer (vom Münchener Gärtnerplatztheater) in einigen Operetten. Oskar Straus' „Walzertraum“ scheint sich dagegen trotz zweierlei Meinung über den Wert des Werkchens auf dem Spielplan zu behaupten. Höchst angenehm berühren — man muß es am Schluß der Stagione mit Hochgefühl feststellen — das zunehmende Theaterinteresse und der wachsende Besuch. Die unermüdliche Theaterleitung (Direktor Alfred Reucker) hat das mit großer Zähigkeit und rühmenswerter Unempfindlichkeit gegen langjährige Lauheit endlich fertiggebracht. Neuerdings sieht man einen allgemeinen Aufschwung des Theaters voraus, von dem sich bei glücklicher Engagementshand auch für die Oper manches Erfreuliche hoffen läßt.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

DRESDEN: Das Palmsonntagskonzert brachte im Kgl. Hofopernhause, wie seit vielen Jahren, Beethovens Neunte Symphonie und Bruchstücke aus Wagners „Parsifal“ unter Adolf Hagens Leitung. So sehr man damit einverstanden sein kann, alljährlich einmal an dieser Stätte die „Neunte“ zu hören, wobei es übrigens interessant wäre, sie auch einmal in Schuchs oder eines berühmten Gastdirigenten Auffassung kennen zu lernen, so notwendig erscheint es für die Zukunft, den ersten Teil des Abends von den stereotypen „Parsifal“szenen zu befreien, die meiner Empfindung nach in einer solchen Konzertwiedergabe gerade das Gegenteil der von Wagner gewollten Wirkung tun. Zur „Neunten“ gehört als Partnerin eine der großartigen Kantaten Bachs oder eine Reihe von Beethovenschen Kompositionen, die sich bis zu seinem letzten, gewaltigsten symphonischen Werke steigern müssen. — Am Karfreitag hatten wir in der Kreuzkirche unter Otto Richters überaus verständnisvoller und stilsicherer Leitung eine Aufführung der Matthäus-Passion, wobei der Dirigent den Sänger des Evangelisten (Herrn Grosch, der die schwierige Partie übrigens mit Meisterschaft ausführte und als einer ihrer allerbesten Vertreter gelten kann) ein Stockwerk über Chor und Orchester placiert hatte, wodurch sein erzählender Gesang gleichsam aus der Ferne her klang und eine weit eindringlichere Wirkung erzielte als sonst. Die Damen Doris Walde (Sopran), Bender-Schäfer (Alt) und die Herren Plaschke (Christus) und Mann (kleine Tenorpartie) boten Vorzügliches; der Bassist Herr Schwartz beeinträchtigte die Wirkung seiner kraftvollen Stimme durch eine unfreie Tonbildung. — Das letzte Symphoniekonzert im Kgl. Opernhause (Serie B) vermittelte uns die Bekanntschaft des Pianisten August Pierret, der leider weder durch Technik, noch durch Anschlag, Tonbildung oder Vortragskunst ernsthaften Ansprüchen zu genügen vermochte. In einer Stadt, in der Wilhelm Backhaus an vier Abenden die begeistertste Würdigung seiner großen, echten und feurigen Kunst fand und das Publikum in einen wahren Rausch versetzte, war eine Mittelmäßigkeit wie Herr Pierret fehl am Ort. — Über eine Aufführung von Bachs Hoher Messe in h-moll kann ich zu meinem Bedauern nicht berichten, da Herr Römhild es in dieser ganzen Saison

anscheinend absichtlich unterlassen hat, mir zu seinen Kirchenaufführungen Karten zu senden.
F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Für die diesmalige Revue kommen nur noch die beiden großen Aufführungen in Frage, die an den Freitagen vor und nach Ostern stattfanden. Jene brachte die um diese Zeit schon oft wiedergekehrte Matthäuspassion von Bach, die der Cäcilienverein, noch einmal von Prof. August Grüters geführt, solid wenn auch nicht allenthalben mit dem erwünschten Schwung und Temperament hören ließ. Als Solisten bewährten sich namentlich Richard Fischer (Evangelist), Louis de la Cruz-Fröhlich und die Altistin Agnes Leydhecker. Dem bald vom Amte scheidenden Dirigenten ward besonders lebhaft Beifall gezollt. Das andere Konzert leitete Mengelberg; auf dem letzten Freitagsprogramm des Museums stand Beethovens erste und — letzte Symphonie. Es hätte dieses enormen Kontrastes nicht bedurft, um die majestätische Höhe fühlen zu lassen, zu der sich der Genius Beethovens aufschwang. Die „Neunte" ragt auch ohne jedweden Vergleich riesenhaft gen Himmel. Die Wiedergabe war prachtvoll, scharf modelliert; ein großer, leidenschaftlicher Zug band die vier Sätze aneinander. Das Soloquartett (die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges, die Herren F. Senius und de la Cruz-Fröhlich) stimmte vortrefflich zusammen; die Chorsoprane hielten den bekannten großen Schwierigkeiten tapfer stand; das Orchester zeigte sich begeistert. Dementsprechend klang auch der Beifall. Das letzte Sonntagskonzert des Museums bot Gelegenheit, die „Neunte" so noch einmal aus dem Grunde zu genießen.
Hans Pfeilschmidt

HAAG: Im sechsten Diligentia-Konzert bereitete uns die junge Geigerin Stefi Geyer eine Enttäuschung mit ihrer Wiedergabe des Mendelssohnschen Konzerts. Zwar übten ihre saubere Technik, ihre warme, klare Tongebung und ihr ernsthafter Vortrag eine entzückende Wirkung aus, aber die vielen Freiheiten in Phrasierung und Tempo entsprachen nicht dem Charakter des Werkes. — Das folgende Konzert brachte ein Doppelkonzert für zwei Violoncelle von Emanuel Móor, vom Ehepaar Pablo Casals und Guilhermina Casals-Suggia vorzüglich interpretiert. Móor's Werk enthält viele interessante Einzelheiten, ist farbig instrumentiert, aber einen tieferen Gedankenreichtum vermochten wir nicht zu entdecken. Beide Künstler ernteten vielen Beifall, und Pablo Casals spielte noch Carl Smulder's „Rosch Haschana" mit meisterhaftem Vortrag. — Einen unvergeßlichen Eindruck bot das achte Konzert mit Meister Raoul Pugno als Solisten. Kapellmeister Schnéevoigt stand an der Spitze unseres Orchesters und führte es freudig zum Siege. Selten haben Tschaikowsky's „Pathétique" und „Les Préludes" von Liszt uns so ergriffen. Es waren wundervolle Leistungen; zum Schluß erhob sich ein wahrer Beifallssturm. Auch Raoul Pugno erzielte mit dem Konzert No. 2 von Rachmaninoff begeisterten Erfolg. — Der 15jährige Geiger Franz von Vecsey bleibt immer eine wunderbare Erscheinung. Mehr als seine ‚vollkommene technische Ausbildung — wenn auch an und für sich erstaunlich — ergreifen uns seine reife Auffassung und seine vertiefte geistige Interpretation. Das ist nichts Angelerntes, alles lebt und sprüht von innigem Gefühl. Seine Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert war einfach meisterhaft. — Im letzten Konzert gab uns der Tenor Otto Marak einen stimmlich sehr schönen Vortrag der Bildnisarie aus der „Zauberflöte" und Lieder von Giordano und Leoncavallo. Emil Sauer bereitete uns einen Hochgenuß mit einer glänzenden Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert a-moll und Stücken von Mendelssohn-Bartholdy, Grieg und Liszt. Das Residenzorchester brachte außer Werken von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Strauß u. a. Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und Kompositionen von dem holländischen Tonsetzer Emil von Brucken-Fock: zwei Fragmente aus dem Musikdrama „Seleneia" und „Trauerzug und Leichenfahrt" aus „Elaïnens Tod". Am besten zeigte sich der Komponist in der „Maneschijn"-Melodie (Mondscheinmelodie) aus „Seleneia"; hier gibt er etwas Persönliches: originelle Musik, melodisch und harmonisch von zauberischer Stimmung, fein und durchsichtig instrumentiert. Die zwei anderen Fragmente zeigen viele Fertigkeit zum Schreiben und Instrumentieren, aber man merkt eine starke Beeinflussung durch Wagners Harmonik und Thematik. Die Ausführung unter Leitung des Komponisten war vorzüglich. — Das siebente Konzert des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters war dem Andenken Richard Wagners gewidmet. Herr Bronsgeest aus Hamburg sang mit schöner Stimme und ausgezeichnetem Vortrag Wolframs Ansprache und Wotans Abschied. Das Orchester feierte das Andenken des Bayreuther Meisters mit einer prachtvollen Wiedergabe der „Eroica", Siegfrieds Trauerzug und der nachkomponierten Musik für das Ballet des Pariser „Tannhäuser". — Das folgende Konzert bot uns etwas Seltenes: ein Concerto grosso von Corelli mit Eugène Ysaye am Dirigentenpult. Der große Geiger leistete selbstverständlich im Corellikonzert, sowie im Bachkonzert für zwei Violinen und Streichorchester — mit dem Konzertmeister Temmner — viel Vorzügliches, am meisten aber vermochte er zu entzücken mit der herrlichen Interpretation von Saint-Saëns' drittem Violinkonzert, weil er zu modern beanlagt ist, um Bach stilvoll wiederzugeben. — An Stelle der Sängerin Mary Münchhoff hörten wir im neunten Konzert Susanne Dessoir, deren stimmlich schöner und geistvoller Vortrag von Schubertschen Liedern die Hörerschaft überaus entzückte. Berlioz' „Fantastique" und Elgar's Orchestervariationen machten tiefen Eindruck. — Von den Solistenkonzerten sind zu erwähnen die zwei Konzerte von Kathleen Parlow. Diese phänomenale, geradezu rätselhafte Erscheinung hat auch hier das Publikum mit ihrer wundervollen technischen Ausbildung und ihrem faszinierenden Vortrag zur äußersten Begeisterung hingerissen. Erstaunlich ist der kraftvolle Ton, den das junge Mädchen zu entwickeln vermag. — Carl Flesch und Julius Röntgen erzielten viel Erfolg mit ihrem herrlichen Sonatenabend. — Die Liederabende von Dr. Ludwig Wüllner und Coenraad V. Bos haben noch immer ein zahlreiches, begeistertes Publikum. — Adila

von Aranyi, die Großnichte Joachims, erwies sich als ein tüchtiges, musikalisch und technisch ausgebildetes Violintalent; sie wurde von dem jungen Pianisten Georges Endulé begleitet, der sich seiner Aufgabe gewachsen zeigte, als Solist aber noch viel zu lernen hat. — Ein interessantes Konzert gaben Herr und Frau Hermanns-Stibbe, in dem das Ehepaar mit schönem Vortrag Werke für zwei Klaviere vorführte. — Ein Talent von ungewöhnlicher Begabung zeigte uns der junge Pianist J. C. Heyning; seine Technik ist nicht einwandfrei, aber die Auffassung von Beethovenschen und Chopinschen Werken interessiert ungemein, wiewohl er die Phrasierung oft übertreibt. — Feine, geschmackvolle Kunst brachten uns Herr und Frau Rud. Loman- von Elischer mit ihren Lieder- und Klaviervorträgen. — Drei junge Damen: die Klavierspielerin Marie Hartog, die Sängerin Marie Haagmans und die Violinistin Eugenie Bueß, legten Zeugnis ab von frischem, vielverheißendem Talent. — Unsere Liedersängerin Johanna van Linden van der Heuvell wagte es, beim Liedervortrag sich selbst am Klavier zu begleiten. Sie ist eine vorzügliche Sängerin, eine gute Pianistin, aber weder im Gesange noch in der Begleitung vermochte sie sich ganz zu geben, und so kam nicht viel Ausgezeichnetes heraus. — Die hiesige Gesangsabteilung von „Toonkunst" brachte in ihrer zweiten Aufführung unter vorzüglicher Leitung des Direktors Anton Verhey eine eindrucksvolle Wiedergabe von drei Teilen aus der „Missa solemnis" (Kyrie, Sanctus und Aguus Dei) und eine hinreißende Interpretation der Neunten Symphonie. Der Chor erfüllte seine schwere Aufgabe überaus glänzend; die Solisten Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges und die Herren Tagosen und van Oort bildeten ein einheitliches, stimmlich prachtvolles Quartett, und auch das Residenzorchester bot wundervolle Leistungen. — Im letzten Konzert des Wagner-Vereins hörten wir den zweiten Akt des „Lohengrin" und den dritten Aufzug der „Götterdämmerung". Henri Viotta hat sich als ausgezeichneter Wagnerinterpret wiederum bewährt; Chor und Orchester boten viel Schönes, und zumal Margarete Kahler aus Elberfeld als Ortrud und Brünnhilde, Ejnar Forchhammer als Lohengrin und Siegfried und Emil Holm als König und Hagen traten besonders hervor. Jan van Gorkom sang die Partieen des Telramund und Gunther, Bram van der Plöß die Partie des Heerrufers. — Man hat in der letzten Zeit viel geklagt über die geringe Sympathie, die man der Kunst von Bach entgegenbringt. Daher hat der neulich begründete Rotterdamer Bachverein bei Bachfreunden viel Interesse erweckt. Der Chor des Vereins veranstaltet unter Leitung des Organisten Berploon Aufführungen von Bachschen Chorälen. Der begabte Dirigent hat in kurzer Zeit ein Vokalensemble von vorzüglicher Qualität geschaffen: die Damen und Herren singen mit tadelloser, reiner Intonation, deutlicher Aussprache und feiner Durchführung der dynamischen und agogischen Nuancierung. Das Bachkonzert in der Klosterkirche war ein Hochgenuß.

Herman Rutters

HANNOVER: Im letzten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle nahm Kapellmeister Doebber, der acht Jahre an unserer Oper tätig war, gleichsam Abschied. Beethovens Septett mit orchestraler Besetzung der vier Streichinstrumente und die „Neunte" erstanden unter Doebbers diesmal besonders intuitiver und liebevoller Leitung zu wahrhaft blühendem Leben. — Das zweite Abonnementskonzert der Berliner Philharmoniker fand am 4. April unter Leitung von Fritz Steinbach statt. Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, Strauß' „Don Juan", Dvoraks lediglich äußerlich wirkende Ouvertüre „In der Natur" und zumal Brahms' c-moll Symphonie gaben dem Dirigenten wie dem Orchester Gelegenheit, höchstes musikalisches Empfinden mit vollendeter technischer Potenz zu vereinen. — Die in dieser Saison hier veranstalteten Abende: „Moderne Kunst" (unter der künstlerischen Direktion E. Buchners) fanden mit einem Max Reger-Abend ihren glänzenden Abschluß. Außer dem Komponisten wirkten mit die Pianistin Schelle aus Köln und Kammermusiker Steinmeyer (Violine). — In dem letzten Konzert unseres Männergesangvereins (Frischen) ersang sich die vorzügliche Sängerin Maria Seret einen glänzenden Erfolg.

L. Wuthmann

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft lernte man in Fritz Hirt aus Luzern, der das Brahmssche Violinkonzert, die H. Huberschen Phantasiestücke und als Zugabe einen Sonatensatz von Bach spielte, einen gutgebildeten Geiger von soliden, wenn auch nicht sonderlich interessierenden allgemein musikalischen Gaben und etwas beengter Gestaltungsart hinsichtlich der Auffassung kennen, dessen gewinnendste Eigenschaft jedenfalls eine schöne, sichere Technik ist. Mit der Mozartarie „Et incarnatus est" und Schubertliedern stellte sich Doris Walde aus Dresden vor. Das beste an der Sache war Waldemar von Baußnerns poesievolle Begleitung am Ibachflügel, denn der Dame Können ist noch fern von Konzertreife. Die an gleicher Stelle gehörte Sängerin Lilly Hafgren aus Stockholm, deren ansprechende Stimme nicht beiklangfrei ist, aber mit vieler Gewandtheit in den Dienst der jeweiligen Aufgabe gestellt wird, stand dem gedanklichen Gehalt der Arie der Goetzschen Katharina noch ziemlich fremd gegenüber, leistete aber Besseres, da sie mit Liedern von Hafgren und Ekenberg sowie einem schwedischen Tanzlied in heimisches Fahrwasser kam. Der Berliner Geiger Arthur Hartmann bewährte zumal mit Tschaikowsky's Violinkonzert, Werk 35, seine glänzenden virtuosen Eigenschaften vollauf, ließ aber in bezug auf seelisches Element manches zu wünschen übrig. An der Spitze des Orchesters stand diesmal belebend und hebend Fritz Steinbach. — Nur nach dem Berichte meines Gewährsmannes kann ich einen Kammermusik-Abend erwähnen, den Waldemar von Baußnern mit Schülern des Konservatoriums veranstaltete, und bei dem Baußnerns prächtige Serenade für Klavier, Violine und Klarinette, sowie sein Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell mit dem Komponisten als Klavierspieler schöne Eindrücke erzielten. Mit besonderem Interesse und klanglichem Behagen nahm das Auditorium Baußnerns sogenannte „Kammergesänge" auf, in denen altitalienische und -französiche Melodieen für eine

Singstimme mit Streichquartett, Flöte und Klarinette eine höchst stimmungsvolle Bearbeitung erfahren haben. — Die Saison der großen Konzerte ist zum Abschlusse gediehen, und es bleiben an dieser Stelle noch die beiden Gürzenich-Abende der Osterwoche zu erwähnen. Am Palmsonntag brachte Fritz Steinbach im elften Konzert Bachs h-moll Messe zu höchst eindrucksvoller Aufführung. Seine Art, Bach zu interpretieren, hat etwas ungemein fesselndes und würde, wo etwa, wie das ja vorkommt, im Publikum die Wärme des Empfindens für des Großmeisters Johann Sebastian Werke fehlen sollte, ihm immer neue Freunde anzuwerben so recht geeignet sein. Das Orchester hielt sich vorzüglich, und die Chöre taten, wenn sie schon nicht überall des Dirigenten Intentionen einwandfrei erfüllten, da ihr bestes, wo abseits der ganz feinen Schattierungen Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Stimmenmaterials in erster Linie in Betracht kamen. Als Vertreter der Tenor- und Baßpartieen wirkten Max Pauli, der vom kommenden Herbst an erster lyrischer Tenorist unserer Oper sein wird, und Paul Knüpfer, dem nur im bewegten Gesange da und dort die letzte konzertakademische Kunst abging, im ganzen ausgezeichnet, während Anna Kämpfert aus Frankfurt als Sopranistin sehr verdienstliches bot und die für eine andere Sängerin eingetretene Louise Geller-Wolter zwar den ungern vermißten Einschlag an Poesie in der Altpartie schuldig blieb, aber volle oratorienmäßige Stilsicherheit bewährte. — Das zwölfte Gürzenich-Konzert am Karfreitag brachte, wie fast alljährlich, Bachs Matthäus-Passion, und auch hierin schuf Steinbachs vielseitige Dirigentenberedsamkeit und aller Schwierigkeiten spottende, bei der Massenleitung allseitig belebende Initiative, gestützt auf rühmliche Orchester- und Chorleistungen, viel Schönes. Durch Absagen von zwei hervorragenden Solisten waren eine Rollenverschiebung und eine Neubesetzung notwendig geworden. So kam es, daß der ursprünglich für die kleinen Baßpartieen engagierte Hans Vaterhaus den Christus übernahm und in sehr schätzenswerter Weise durchführte, Louis Bauer von der hiesigen Oper seinen schönen Baß erfolgreich in den Dienst von Petrus, Judas, Pilatus usw. stellte, und als Inhaberin der Sopransoli Hildegard Börner aus Leipzig Wohllaut und zielsichere Vortragskunst entfaltete. Nicht in allen Eigenarten der Auffassung, aber nach jeder sonstigen Richtung befriedigte als Evangelist George A. Walter durchaus, während der überaus glänzende Stil, in dem Frau Preuse-Matzenauer vom Münchener Hoftheater mit ihrer herrlichen Stimme die Altpartie sang, uns von der Mitwirkung der Künstlerin bei den diessommerlichen Opernfestspielen Glänzendes zu versprechen schien. Paul Hiller

LEIPZIG: Mit der Einstudierung und sehr tüchtigen Vorführung von anderthalb Dutzend den Verlagsgeschäften von C. F. W. Siegel und D. Rahter entnommenen Novitäten der Männerchor-Quartettliteratur haben der Leipziger Männerchor, dessen trefflicher Chormeister Gustav Wohlgemuth und das dem Vereine verschwesterte Mendelssohn-Quartett (die Herren Hennicker, P. Friese, R. Friese und Schiebold) im Frühjahrskonzerte des Leipziger Männerchors den zahlreichen Zuhörern ernstliche Hochachtung und vielen Beifall abgewinnen und für viele von den vorgeführten Kompositionen — so speziell für A. v. Othegravens „Schwertertanz", „Totenklage" und „Schlachtgesang" aus einem Drama „Widukind", für P. Faßbaenders „Hymnus an die Sonne", R. Frickes „Die Vätergruft", A. Kayls „Lied von einem Landsknecht", H. Kauns „Wir wandeln alle", Th. Hagedorns „Es singen die Vöglein im Walde", E. Meyer-Helmunds „Serenade", K. Zuschneids „Landsknechtlied" und W. Rabls „Neue Liebe" — lebhafteres Interesse wachrufen können. — Auch in der stillen Woche gab es noch mancherlei zu hören. Da kam zunächst in Stärke von 22 Damen und 12 Herren der von Frederik Rung bestens geschulte und geleitete Madrigalchor des Kopenhagener Cäcilia-Vereins und enthusiasmierte nach respektabler Wiedergabe einiger geistlicher Gesänge von Carissimi, Palestrina und Edvard Grieg (Drei Psalmen nach älteren norwegischen Kirchenmelodieen für a cappella-Chor und Baritonsolo, op. 74) die Zuhörenden mit dem feinabgetönten Vortrage neuerer weltlicher Chöre von Gade, Brahms, Julius Wachsmann und den skandinavischen Tonsetzern Georg Reiß, Frederik Rung und P. E. Lange-Müller und mit der ganz vorzüglichen Ausführung altenglischer und altitalienischer Madrigale von John Dowland, Thomas Bateson, Leon Leoni, Gastoldi und Girolamo Conversi. Die Delikatesse, mit der alle diese Gesänge und ganz besonders die reizvollen Refrainscherze einiger Madrigale und die Brahmssche Frauenchor-Barcarole „O Fischer auf den Fluten, Fidelin" vorgetragen wurden, verschönte das an sich nicht gerade außerordentliche Stimmenmaterial des dänischen Ensembles. — Der Karfreitag brachte die Matthäus-Passion. Diese wie alljährlich in der Thomaskirche und zum Besten der Witwen und Waisen des Stadtorchesters veranstaltete Aufführung unterschied sich ganz wesentlich von den Passionsaufführungen der voraufgegangenen Jahre. An die Stelle Arthur Nikischs, der Bachs Passionsmusik stets mit einer sich sentimental gebenden gleichgültigen Höflichkeit gegenübergestanden hatte, war als Leiter der Aufführungen der Bachkundige und Bach-begeisterte Thomaskirchen-Organist und Bachvereins-Dirigent Karl Straube getreten, und seinem redlichen Bemühen um eine stilgerechte Rekonstruierung der hiesigen Passionsaufführungen hatte man schon gleich bei diesem seinem ersten Angreifen eine wesentlich klarere und wirksamer nüancierte Darstellung der Vokal- und Instrumentalpolyphonie, die Wiedereinführung des Flügels für die Wiedergabe des bezifferten Continuopartes, die nahezu durchgehends gleichmäßige Ausführung aller Vorhaltsnoten und Verzierungen, eine im Tempo belebtere, nicht andauernd durch Versformaten zerstückelte Vortragsweise der Chorale, und schließlich die Aufmachung mancher bislang üblich gewesenen Striche (der Arie „Ich will dir mein Herze schenken", der Choräle „Wer hat dich so geschlagen", „Bin ich gleich von dir gewichen" und „Befiehl du deine Wege", und aller Orchesterzwischensätze im Schlußchore) zu danken. Einige Chorsätze wurden auch bereits mit voller dramatischer Lebendigkeit aus-

geführt, leider aber noch nicht alle, und ebenso durften sich die Sänger der Christus- und der Evangelistenpartie häufig noch in der üblen, aktuell gemeinte Kundgebungen und Berichte zu Bibelzitaten zurückbildenden Vortragsverbreiterung gefallen, so daß denn die Rekonstruierung des gewaltigen Werkes diesmal noch nicht als vollendet gelten konnte. Treffliches leisteten der durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkte Bachverein und der durch Schüler höherer Lehranstalten verstärkte Thomanerchor in der Wiedergabe der Chöre, gut spielte das von den Herren Prof. Dr. Max Seiffert am Flügel und Organist Max Fest an der Orgel assistierte Gewandhausorchester, und Gutes ist auch von der gesanglichen Ausführung der Solopartieen durch Tilly Cahnbley-Hinken, Pauline de Haan-Manifarges, Jacques Urlus, den eingesprungenen etwas stimmkloßigen, aber sympathisch wirkenden Christussänger Paul Bender und die Herren Eugen Stichling, Dr. Leo von Herget und Wolfgang Rosenthal zu berichten.

Arthur Smolian

MADRID: Die Madrider Konzertsaison schloß mit einem Ereignis, das einen ganz hervorragenden Erfolg der deutschen Kunst bedeutet: dem dreimaligen Auftreten der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Richard Strauß im Teatro Real, unserem Opernhaus, das jedesmal bis auf den letzten Platz besetzt war. Auf die Spielweise unserer deutschen Musiker hier näher einzugehen, erübrigt sich, da sie den meisten Lesern ja bekannt ist. Es sei nur festgestellt, daß die spanische Kritik der musikalisch-technischen Leistung das denkbar höchste Lob spendet und ihr eine unvergleichliche Präzision, ein wunderbares Zusammenspiel, Fülle, Schwung und männliche Kraft, aber wenn nötig — wie am Schluß des Bacchanals aus „Tannhäuser“ — auch ein bis zum zartesten Hauch herabsinkendes Piano, sowie herrlichen Wohllaut und großen Akzentenreichtum nachrühmt. Der spontane und lebhafte, nach jedem Vortrag einsetzende Beifall steigerte sich — und das ehrt meiner Ansicht nach ebensosehr das Publikum wie das Orchester — zu stürmischen Kundgebungen im ersten und dritten Konzert bei der achten und fünften Beethovenschen Symphonie, die in der Tat in selten großartiger Weise zu Gehör kamen. Ganz ausgezeichnet wurden — um nur noch etwas hervorzuheben — auch die „Oberon“-Ouvertüre und eine der Ungarischen Rhapsodieen von Liszt gespielt. Strauß selbst war mit seinem „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“ und „Tod und Verklärung“ vertreten, von denen letzteres den größten Eindruck machte. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß bei der Wiedergabe dieser Werke seines Dirigenten das Orchester sein Bestes tat. Den Fortschritt, den wir hier in den letzten Jahren gemacht haben, zeigt wohl am besten der Umstand, daß diese Kompositionen nicht nur kein Befremden mehr erregten, sondern sogar mit Verständnis und Beifall aufgenommen wurden. Ebenso wie uns die seinerzeit Aufsehen erregenden Neuerungen eines Berlioz heute neben den schillernden Farben, die die zeitgenössischen Tondichter verwenden, beinahe schon wie mit klassischer Patina überzogen erscheinen, ebenso verlieren die Straußschen Werke in dem Maß, wie wir durch häufigeres Hören damit vertraut werden, das Verblüffende des ersten Eindrucks. — Der Erfolg unserer Künstlerschar war um so erfreulicher und bezeichnender, als unmittelbar vorher sechs nach hiesigen Begriffen sehr glänzende Konzerte des Madrider Symphonie-Orchesters unter Leitung von Fernandez Arbos vorausgegangen waren, so daß die Befürchtung nahe lag, daß der Lokalpatriotismus sich gegen die bedingungslose Anerkennung der Überlegenheit der fremden Gäste sträuben könnte. Als bemerkenswerte Neuheit sei aus diesen Konzerten der „Prolog zur Göttlichen Komödie“ von Conrado del Campo hervorgehoben, der sich auf die berühmten Verse stützt, die die Angst des Dichters beim Anblick der „selva selvaggia aspera e forte“ und seine Begegnung mit Virgil schildern. Dementsprechend entwickeln sich auch die musikalischen Tonbilder, die im übrigen in eine reiche, moderne Form gegossen sind. Das Werk eignet sich dazu, auch einmal von einem größeren ausländischen Orchester aufgeführt zu werden. Hier hat es jedenfalls sehr gefallen, da aus ihm ein Künstler spricht, der es ernst mit seinem Schaffen meint, dessen Begeisterung dafür echt ist. F. Matthes

MÜNCHEN: Im Großen und Ganzen günstigen Eindruck machte Emil Pinks (Tenor), der Schuberts Müllerlieder mit viel Intelligenz und Gewandtheit sang, wenn er auch nicht immer und überall den rechten Ton fand. Großen Erfolg errang Elena Gerhardt, mehr durch ihre überaus feinsinnige Vortragskunst als durch glänzende Stimmittel; als ganz hervorragender Begleiter fungierte Arthur Nikisch. Wieder im Vollbesitz ihrer herrlichen Stimme zeigte sich Tilly Koenen in einem Brahms-Wolf-Abend; die Zusammenstellung dieser beiden Antipoden aber wollte nicht recht glücklich anmuten. Der jugendliche Geiger Florizel von Reuter gab einen eigenen Abend mit Bach, Beethoven und Saint-Saëns, von denen er diesem weitaus am besten gerecht wurde. Bach und Beethoven ließen in seiner Ausführung viel zu wünschen übrig. Manches Erfreuliche bot auch das Konzert der Pianistin Minnie Kühne-Hellmessen und des Geigers Gregor von Akimoff, wenig Befriedigendes das von Erika Rauscher (Geige) und Luise Gerlach (Klavier). Walter Porges (Violine) und Karl Hasse (Klavier) seien wegen ihres sehr interessanten Programmes (italienische und deutsche Meister des 17. und 18. Jahrhunderts) besonders erwähnt. Als Meister ihrer Instrumente erwiesen sich wieder der Geiger Felix Berber und die Pianistin Anna Langenhan-Hirzel. Nicht so reinen und befriedigenden Eindruck wie von seinem ersten Konzert hatte ich bei seinem zweiten Auftreten von Dr. Wolfgang Bülau, einem Schüler Henri Marteaus. Mit gemischten Gefühlen wohnte man auch den letzten Abonnementskonzerten des neuen Kaim-Orchesters bei. Seit seiner Zusammenstellung hat es gewiß große Fortschritte gemacht, und die beiden Gastdirigenten, Peter Raabe und vor allem Ferdinand Löwe, holten alles aus ihm heraus, was nur herauszuholen war, ja hoben es manchmal weit über sein wirkliches Können durch ihre glänzende Suggestionskraft hinaus. Doch das konnte nicht darüber

hinwegtäuschen, daß noch unendlich viel zu tun bleibt, soll das neue Kaim-Orchester je hier wieder die Stellung einnehmen, die das alte etwa unter Weingartner gehabt hat. Zur finanziellen Sanierung des Kaimschen Institutes werden ja, wie man hört, zurzeit alle Anstrengungen gemacht. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Da das Bostoner Orchester jede Saison in New York zehn Konzerte gibt, so bedauert man auch hier sehr, daß Dr. Muck nach Berlin zurückkehrt. Er hat es verstanden, dessen technische Fertigkeit, die es unter Gericke erwarb, zu erhalten und mit einer größeren Ausdrucksfähigkeit zu verbinden. Sein letztes hiesiges Konzert war ganz Werken amerikanischer Komponisten gewidmet; überhaupt hat er sich mehr als irgend ein anderer europäischer Dirigent für sie interessiert, und man hofft, daß er sie auch in seiner Heimat nicht vergessen wird. — Mahler ist leider im Konzertsaale nicht erschienen, man hofft aber, daß er in der nächsten Saison wenigstens einige seiner Symphonieen dirigieren wird. — Die Philharmoniker haben einen sehr tüchtigen Dirigenten, den feurigen Safonoff, der dafür sorgt, daß die neuere russische Musik nicht vernachlässigt wird; er hat aber nichts besonders Wertvolles entdeckt, und überhaupt sind die Philharmonischen Programme diesmal langweilig gewesen. — Walter Damrosch ist zwar kein so guter Dirigent wie Safonoff, macht aber bessere Programme. Er hat besonders guten Erfolg gehabt mit einem Beethoven-Zyklus, dem die letzten sechs Konzerte seines Symphonieorchesters gewidmet wurden. Er hat auch außerhalb New Yorks etwa 70 Konzerte gegeben. — Frank Damrosch beschließt die Saison der Oratorio-Society mit der Bachschen h-moll Messe, die hier sehr selten gehört wird. — Ein neuer Bach-Verein zur Aufführung der Kantaten ist von Sam Franko gegründet worden, der auch wieder zwei „Concerts of old music" (des 17. und 18. Jahrhunderts) dirigierte. — Die Solisten des letzten Monats sind dieselben, die wir im Herbst hörten; sie haben inzwischen das ganze Land bereist. Zum Schluß werden wir noch zwei Doppel-Solistenkonzerte haben: Marcella Sembrich mit Paderewski, und Fritz Kreisler mit Josef Hofmann.

Henry T. Finck

PARIS: Richard Strauß hat es nun einmal den Parisern angetan. Am 22. März stellte er das Publikum des Konzerts Colonne auf eine ziemlich harte Probe und brauchte es nicht zu bereuen. Er führte ihnen nämlich nur eigene Werke vor, was er bisher noch nicht gewagt hatte. Das „Guntram"-Vorspiel, das für Paris neu war, begann das Konzert und wurde allein etwas frostig aufgenommen. Die Kritik sieht den Grund dafür in den starken Anlehnungen an „Lohengrin" und „Parsifal". Die Russin Wieniawski sang hierauf mit wenig Stimme, aber gutem Ausdruck „Heimliche Aufforderung" und „Ständchen", das letztere auf allgemeines Verlangen zweimal. „Tod und Verklärung" fand hierauf den üblichen anhaltenden Beifall, und gleich darauf folgte die „Sinfonia Domestica", die noch nie einen solchen Beifallsturm entfesselt hatte. Drei weitere Lieder und der Tanz der Salome machten den Schluß. — Der Geiger Jacques Thibaud ist auch in seinem Vaterlande Prophet geblieben. Er füllte den Saal Gaveau mit Leichtigkeit zum zweiten Male, obschon er mit dem verkleinerten Orchester Colonne nichts anderes bot als ein Geigenkonzert von Bach, die beiden Romanzen Beethovens, das Konzertstück von Saint-Saëns und die mit besonderem Glanze gespielte „Symphonie Espagnole" von Lalo. Noch mehr Bewunderung verdiente freilich die Ausführung der F-dur Romanze, wogegen Bach unter einigen Verstößen des Orchesters und sogar des Solisten zu leiden hatte. — Im Konzert Lamoureux, das an zwei Sonntagen von dem Komponisten Henri Rabaud geleitet wurde, fand endlich auch eine große Tat statt. Zweimal wurde ein neues Oratorium von Reynaldo Hahn „Prométhée triomphant" gegeben, das nicht nur einen großen Chor, sondern auch nicht weniger als acht Gesangssolisten erfordert. Paul Reboux, ein jüngerer Dichter, hatte den Text geliefert, in dem die hehren Götter des Olympe von dem Gefesselten noch mehr heruntergehudelt werden, als in allen früheren Prometheusdichtungen. Der Titane erscheint da als ein Vater Combes, der dem Zeus, wie einem gewissen Herrn Sarto, gründlich seine Meinung sagt. Hahns Bestreben ging dahin, einfach und großartig zu sein, aber nur selten ist ihm das gelungen. Die Kraft wird durch hohles Pathos und die Einfachheit durch Vulgarität ersetzt. Die zart gestimmten Klagen der drei entthronten Göttinnen sprechen mehr an, als die des gefesselten Helden. Der aus Theaterchoristen gebildete, der Zahl nach zu schwache Chor und die Hilfe der Solisten sangen überdies sehr schlecht, und die Akustik des Saales Gaveau erwies sich wieder einmal als viel zu nachhallend für große Orchestermassen. Eine matt gespielte und noch matter aufgenommene Symphonie von Mozart (38 D-dur) und ein Konzert von Bach für Geige, Flöte, Oboe und Trompete, das Mottl sehr glücklich den heutigen Trompetenbläsern mundgerecht gemacht hat und das sehr gefiel, vervollständigten das Programm. — Im Konzert Colonne kam es wieder einmal zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen der neuen und der neuesten Richtung. Den Anlaß bot eine viersätzige „Rhapsodie Espagnole" von Maurice Ravel. Ravel ist bei der Jugend populär, weil ihm die alten Herren der Kunstakademie den Rompreis versagten, als er schon in den Pariser Konzertsälen durch einige Klavierstücke ziemlich bekannt geworden war. Er hat aber auch bei den Neuerern seine Gegner, die in ihm nur einen platten Nachahmer von Claude Debussy sehen wollen. Sie bildeten die Opposition, die übrigens siegreich zurückgeschlagen wurde, denn die „Malagena" mußte wiederholt werden. Die Verwertung spanischer Tanzrhythmen hatte zur Folge, daß Ravel trotz aller Raffiniertheit der Harmonie und Instrumentierung hier weniger als je den Vorwurf des „Debussysmus" verdiente. — Bei Lamoureux dirigierte noch einmal der Direktor der Großen Oper Messager. Er machte aus Rimsky-Korsakow's Symphonie „Antar" ein Glanzstück und bewies einige Gleichgültigkeit für die „Fidelio"-Ouvertüre. Die einstige Darmstädter Primadonna Felicia Kaschowska sang zum erstenmal in französischer Sprache die Schlußszene der „Götterdämmerung" und fand den gleichen Erfolg wie früher mit dem deutschen

Vortrag. — In der Société Bach hat sich nun das System ganz eingebürgert, die Chöre französisch und die Soli deutsch singen zu lassen. In der Trauerode, in der der originelle Text des alten Gottsched nach schlechtem Brauche durch die nichtssagende Umdichtung Rusts ersetzt wurde, war der Chor am Schlusse besser, als am Anfang. Die Solisten waren sämtlich Ausländer. Der mäßige Sopran von Frl. von Glehn kam aus London, der großartige Alt von Maria Philippi aus Basel, der befriedigende Tenor des Herrn Kohmann aus Frankfurt und der sanfte Baß des Herrn Zalaman aus Amsterdam. Die Orgel bearbeitete mit Verständnis und Diskretion Albert Schweitzer von Straßburg. — Die Soirées d'Art, ein Kammermusikunternehmen, das der Posaunist des Orchestera Lamoureux, Barrau, gegründet hat und das der Société Philharmonique eine fühlbare Konkurrenz macht, beantworteten das Wiener Quartett Rosé, das dort sehr gefallen hatte, mit dem neu organisierten, bereits ein homogenes Ganzes bildenden Frankfurter Quartett Rebner-Davisson-Natterer-Hegar. Es trat mit einem sehr ernsten Programm auf. Eröffnet wurde der Abend mit einem hier noch unbekannten Quartett Weingartners in d-moll und geschlossen mit Beethovens bedeutsamstem und schwierigstem Werk dieser Gattung, dem cis-moll Quartett. Weingartner wurde in Paris als Orchesterdirigent sehr hoch geschätzt, aber drei seiner eigenen Werke, die erste Symphonie, die Ouvertüre zum „Lear" und die „Gefilde der Seligen" hinterließen keinen nachhaltigen Eindruck. Die Ankündigung seines Quartetts wirkte daher nicht als Kassenmagnet, und, was Beethoven betrifft, so ist er in Paris von dem vorzüglichen Quartett Capet förmlich monopolisiert und fast zu sehr ausgebeutet worden. Trotzdem errargen die Gäste einen unbezweifelbaren Erfolg. Die drei ersten Sätze Weingartners ließen noch etwas kalt, aber das Thema mit Variationen und die sehr belebte Schlußfuge des Quartetts machten großen Eindruck und führten einen dreifachen Hervorruf herbei. Das Beethovenquartett wurde nach der strengsten Regel ohne Unterbrechung gespielt, nachdem vier von Frau Mellot-Joubert tadellos gesungene Lieder von Lazzari und drei etwas harte Chopinvorträge von Schidenhelm vorausgegangen waren. Das Presto pflegt vom Quartett Capet noch feiner und präziser gespielt zu werden, aber in den übrigen Sätzen würde der Vergleich eher zugunsten der Frankfurter ausfallen. Die übliche Hast des Aufbruchs verhinderte nicht, daß das Publikum auch am Ende die Künstler dreimal hervorrief. — In einem der vom Blatte „Musica" organisierten Concerts d'Avant-Garde spielten die Frankfurter zwei Tage später ein achtungswertes Quintett von Leo Sachs und das bekannte Streichquartett Debussy's zur vollen Zufriedenheit der Zuhörer. — Unglücklicher Einfluß der Politik auf die Musik, oder wenigstens auf die Musikkritiker! Humperdincks „Maurische Rhapsodie" hätte nicht zu weniger gelegener Zeit nach Paris kommen können. Die höchst konservative Société des Concerts, die im Saale des Konservatoriums beinahe unter Ausschluß der Öffentlichkeit nur für ihre Stammabonnenten konzertiert, hatte am 5. April ausnahmsweise einige Kritiker zugelassen, um Humperdincks Werk zur Geltung bringen zu lassen. Nun lasen aber diese, daß der deutsche Tonsetzer, dessen „Hänsel und Gretel" in der Komischen Oper seinerzeit sehr gut aufgenommen worden war, Marokko zum Gegenstand seiner musikalischen Schilderungskunst gemacht und seine drei Sätze „Tarifa", „Tanger" und „Tetuan" betitelt hatte. Welche unerhörte Frechheit, diese musikalische Annexion eines Landes, wo sich Frankreichs Waffen gegenwärtig so viel Lorbeeren holen! „Das ist vielleicht ein von Deutschen kolonisiertes Marokko," ironisiert Gresse im „Journal", „denn von einem Rimsky-Korssakow behandelt, wäre die orientalische Farbe wohl suggestiver herausgekommen". In „Comoedia" bemerkt Gauthier-Villars, Laparra und Ravel seien bessere spanische Landschafter, und setzt hinzu: „Wie kann man sich für diese drei endlosen ‚Reisekontrapunkte' interessieren, die wie Mietskasernen konstruiert und ohne Feinheit orchestriert sind? Warum nach Tarifa, Tanger und Tetuan reisen, um Ansichtskarten made in Germany zurückzubringen?" Souday erklärt im „Éclair": „Dieser Jahrmarktsorientalismus läßt das Verschwinden von Félicien David bedauern, der in seiner Einfachheit mehr Unmittelbarkeit besaß." So geht es weiter. Nur Coquard rühmt im „Écho de Paris" die solide Arbeit und die pittoreske Orchestrierung. Wenn die marokkanische Krise gelöst sein wird, so wird man Humperdincks Werk wieder aufnehmen und entdecken, daß es des Schöpfers von „Hänsel und Gretel" durchaus nicht unwürdig ist. — Die Matthäuspassion ist für Paris schon längst keine Neuheit mehr. Sie war eine der ersten Großtaten Lamoureux' im Jahre 1874, aber sie wirkte doch am 14. April im Trocadero durchaus als solche, denn noch nie war sie von einer solchen Chormasse so vollendet vorgetragen worden. Der Chor war denn auch kein Pariser Chor, sondern war mit dem Orchester von Amsterdam hergekommen. Der vortreffliche Mengelberg, der schon mehrmals mit Auszeichnung in Paris dirigiert hat, erschien an der Spitze von 400 Sängerinnen, Sängern und Musikern, um den Parisern endlich einen richtigen Begriff des großen Tonwerkes — und zwar in der Originalsprache — zu geben. Auch die fünf Gesangssolisten kamen aus Holland. Ganz hervorragend war der Christus von Messchaert und sehr befriedigend der Evangelist von Urlus. Die Pariser Bach-Gesellschaft, die zu Beginn des Winters mit kleinem Chor und dürftigem Orchester ziemlich gute Aufführungen Bachscher Werke zustande gebracht hatte, ergriff selbst die Initiative, für die Matthäuspassion die Holländer nach Paris kommen zu lassen. Die „Schönheit der Geste", wie man in Paris zu sagen pflegt, verdient alle Anerkennung. — Am 9. Mai 1897 war das erste Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters im Winterzirkus unter Nikisch ein großes Ereignis. Schon nach dem ersten Stück, der Leonoren-Ouverture, wollte der Beifall kein Ende nehmen. Die Eroica steigerte noch die Begeisterung. Am 26. April 1908 sind die Philharmoniker unter Richard Strauß zurückgekehrt, aber man nimmt die Sache viel ruhiger. Der Saal des Chatelet war

zwar bei hoch gesteigerten Preisen ausverkauft, aber weder die wenig glücklich gewählte Lear-Ouvertüre, eine Jugendsünde von Berlioz, noch Beethovens Siebente entfesselten Stürme des Beifalls. Das kam vor allem daher, daß nur eine Elite des Berliner Orchesters von ungefähr sechzig Mann vorhanden war, so daß die Klangfülle in der Symphonie weit hinter der des Orchesters Colonne zurückblieb, das man an dieser Stelle zu hören gewohnt ist. Strauß verschleppte auch das Allegretto und das Trio des Scherzo auffallend. Viel besseren Eindruck machten Strauß' eigener „Till Eulenspiegel" und die üblichen Wagnerfragmente; Vorspiel und Schlußszene des „Tristan" und der Karfreitagszauber wurden wahrhaft hinreißend gegeben. Den Schluß bildete die mit sechsfachem Hervorruf belohnte „Oberon"-Ouvertüre. Da Strauß über ein wenig zahlreiches, aber äußerst feinfühliges Orchester verfügte, so arbeitete er mit gutem Bedacht die zarten Effekte am meisten heraus, und das Publikum zeigte dafür das nötige Verständnis. Vor elf Jahren gab Nikisch fünf Konzerte, heute haben Strauß und der verdienstliche Konzertagent Astruc die Zahl auf zwei beschränkt und damit das Richtige getroffen, denn in diesen elf Jahren haben alle Pariser Orchester von den damals von Nikisch und den Philharmonikern gegebenen Lehren Nutzen gezogen, und daher braucht der Kursus diesmal nicht so vollständig zu sein. — Sollten die schönen Tage von Aranjuez, wo sich Tschechen und Franzosen bei jeder Gelegenheit, durch gemeinsamen Deutschenhaß geeinigt, in den Armen lagen, schon vorüber sein? Fast möchte man es meinen, denn der große Trocaderosaal war noch selten so öde und leer, wie am Abend des 25. April, da der ausgezeichnet eingeschulte Prager Lehrergesangverein, den Ferdinand Vach bis zur Virtuosität getrieben, zehn seiner besten und kunstreichsten Lieder sang. Vielleicht waren aber bloß das Lokal und die Zeit schlecht gewählt, oder vermißte das Publikum auf dem Programm jede instrumentale oder solistische Abwechslung. Die wenigen Zuhörer, die erschienen waren, und unter denen die Pariser Musikkritik meist durch ihre Abwesenheit glänzte, ließen sich übrigens trotz der frostigen Temperatur des ungeheizten Saales bald durch die Kunst des Vortrage erwärmen und forderten das reizende „Sperlingabankett" von Dvorak zur Wiederholung. In einem langen „Sturmlied" von Wendler wurde ein symbolischer Kampf der Falken, d. h. der Tschechen, gegen die Geier, d. h. die Deutschen, mit solchem Feuer besungen, daß die fünfzig Sänger zweihundert Kehlen zu haben schienen. Schade daß das Programm dem französischen Publikum diesen zarten Symbolismus nicht hinlänglich erklärte! In einer Pause erhob sich ein älterer Pariser Lehrer von seinem Sitz und hielt eine unvorhergesehene, aber um so willkommnere Ansprache an die Prager Kollegen, in der er versicherte, daß auch die französische Lehrerschaft große Anstrengungen mache, um unter sich den Chorgesang zu pflegen. Diesem Abendkonzert folgten noch zwei Nachmittagskonzerte der tschechischen Sänger im Chatelet und im Theater Sarah Bernhardt, aber der Zuspruch war auch hier gering. — Der Klavierspieler Gottfried Galston fand wieder den gleichen Zulauf für zwei Konzerte, in denen er namentlich durch Brahms' Paganini-Variationen hinriß, dagegen der g-moll-Sonate Schumanns nicht ganz gerecht wurde. Felix Vogt

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als Nachtrag zu dem Bilderteil des zweiten Mai-Heftes, der bekanntlich im Anschluß an den Artikel „Bach-Porträts" von O. Landmann ausschließlich bildlichen Darstellungen Johann Sebastian Bachs gewidmet war, bringen wir im vorliegenden Heft, unserem damaligen Versprechen gemäß, noch fünf weitere zu dem Artikel gehörende Blätter, deren nähere Beschreibung der Leser in der interessanten Studie von Landmann findet. Es sind dies die Porträts von: Wilhelm Friedemann Bach (a. a. O. S. 225), Wilhelm Friedrich Ernst Bach (S. 225), Carl Philipp Emanuel Bach (S. 226), Johann Christian Bach (S. 226), sowie ein angebliches Bach-Bild (S. 226), das sich im Besitz der Frau Julie Horn in Meiningen befindet und wahrscheinlich Sebastian Bachs Patron, den Herzog Wilhelm Ernst von Weimar, darstellt.

Dem Aufsatz von Richard Specht geben wir eine Ansicht des am 7. Mai enthüllten Brahms-Denkmals in Wien bei. Das von Professor Rudolf Weyr geschaffene Monument hat eine Höhe von etwa fünf Metern und ist aus drei Marmorarten zusammengestellt. Während der Sockel aus lichtgrauem Karst-Marmor gearbeitet ist, lieferte für die beiden Figuren weißer Laaser-Marmor (Brahms) und Carrara-Marmor (Muse) den Werkstoff.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

WILHELM FRIEDEMANN BACH
Maler unbekannt
Original in der Städtischen Sammlung zu Halle

WILHELM FRIEDRICH ERNST BACH
angeblich von Eduard Magnus gemalt
Original im Besitz der Singakademie zu Berlin

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Pastellporträt von Gottlieb Friedrich Bach
Original im Besitz des Herrn Paul Bach zu Themar

JOHANN CHRISTIAN BACH
gemalt von Mathieu
Original in der Königl. Bibliothek Berlin

ANGEBLICHES BACH-BILD
(Herzog Wilhelm Ernst von Weimar?)
Original im Besitz der Frau Julie Horn in Meiningen

DAS BRAHMS-DENKMAL IN WIEN
von Rudolf Weyr

UNIV. OF MICH.
JUL 8 1908

DIE MUSIK

F. A.

7. JAHR HEFT 18

Breitkopf & Härtel

Philipp Scharwenka

Symphonia brevis Op. 115

für Orchester.

Das Werk wurde in Meiningen unter Leitung von Professor Wilhelm Berger und in München unter Leitung von Kapellmeister José Lassalle aufgeführt. Goby Eberhardt schrieb im Börsen-Courier über die Meininger Aufführung:

Philipp Scharwenkas neues Werk möchte ich als einen Höhepunkt in seinem Schaffen bezeichnen. Es ist der Ausdruck einer reifen, fest in sich abgeschlossenen Persönlichkeit, die nicht allein spielend die großen Formen beherrscht, sondern es auch versteht, diese mit neuem Inhalt zu erfüllen, dabei sich aber jeder Modeströmung, die besonders in einem unkünstlerischen Dissonanzengigerltum sich breit macht, fernhält. Der geniale Tondichter steht „wetterfest" solchen unerquicklichen Zeiterscheinungen gegenüber. Seine Tonsprache ist edel, gesund und wird von einem männlichen Empfinden getragen; sie bohrt nicht künstlich in abgründige Tiefe, noch erschöpft sie „von den Gedanken Blässe angekränkelt" oder sucht sich gar durch wüste Polyphonie interessant zu machen. Wer solche Sensationen erwartet, kommt nicht auf seine Kosten, denn alles in dem Werke ist äußerst fein und klar gestaltet, die Melodik von bestrickendem Reize, die einzelnen Themen prägnant und die Instrumentation von großem Farbenreichtum. Der ein wenig nationalpolnisch angehauchte erste Satz nimmt in seiner glücklichen Mischung von liebenswürdiger Heiterkeit und Ernst, sowie seiner noblen Faktur gleich das Interesse gefangen. Geradezu entzückend klingt sein zweites Thema, das in den Klarinetten liegt und durch die beiden Künstler wundervoll zur Geltung kam. Der Mittelsatz: „Lento espressivo" Es-moll schlägt düstere Töne an. Ein schwermütiger Gesang, der von Herzen kommt und zu Herzen geht. Das Finale von triumphalem Charakter und mächtiger Steigerung führt das Werk glänzend zum Schluß. Das Orchester hat mit dem hinreißenden Vortrage der Sinfonie unter der kongenialen Leitung seines Führers eine über jedes Lob erhabene Leistung.

Die Verleger unterbreiten die Partitur auf Wunsch zur Durchsicht.

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

LEONE SINIGAGLIA

Le Baruffe Chiozzotte

Eine Ouvertüre zu dem Goldonischen Lustspiele für Orchester

Partitur 9 M. — 27 Orchesterstimmen je 60 Pf.

„Le Baruffe Chiozzotte" von Goldoni ist eines der populärsten Lustspiele Italiens, das einst auch das Interesse Goethes bei seinem Besuche Venedigs fand. Das rege Leben und Treiben der Fischer von Chioggia, einem Städtchen auf den Lagunen unweit Venedig, wird trefflich geschildert. Bei der Stickarbeit plaudernde und sich neckende Frauen und Mädchen geraten wegen mancher bissigen Bemerkung in Streit, der nach Ankunft der Männer in eine geräuschvolle „Baruffa" (Rauferei) ausartet. Selbst die Liebespaare, unter ihnen Lucietta und Tita Nane (die zwei Hauptpersonen des Stückes) geraten aneinander, und erst den Bemühungen des gutmütigen Magistrats Isidoro gelingt es, die aufgeregten Gemüter zu beruhigen und unter dem leichtbeweglichen Völkchen wieder Frieden zu stiften. Ein lustiges Volksfest beschließt die allgemeine Versöhnung.

Sinigaglias Ouvertüre ist keine Programmusik zu Goldonis Lustspiel, sondern nur vom Inhalt angeregt. Das bewegte Leben des Volkes in Chioggia, die auffallendsten Gestalten, die Streitereien der sich wegen ihrer „Amanti" neckenden Mädchen, die Idylle von Lucietta und Tita Nane, die „Baruffa" mit ihrem fröhlichen Ausgang, alles dies ist in schlichter Weise vom Komponisten verarbeitet worden, entsprechend der natürlichen Grazie, der Einfachheit, der gesunden Lebensfreudigkeit und feinen Empfindung, die den Werken Goldonis eigen sind.

Sinigaglias Lustspiel-Ouvertüre ist mit ihren charakteristischen Motiven, den lebhaften, frischen Rhythmen und in der effektvollen Instrumentation ein zündendes, wirksames Orchesterstück.

Zur Aufführung angenommen in

Antwerpen, Dresden, Görlitz, Karlsbad, Mailand, Teplitz, Utrecht, Wasa, Wien u. Ostende.

Die Partitur unterbreiten die Verleger zur Durchsicht.

Rob. Beyer

Höchste Auszeichnung: Goldene Medaille Wien 1907

Berlin W 50 Nürnberger Strasse 46

Höchste Auszeichnung: Goldene Medaille Wien 1907

Kunst-Werkstätte für Geigenbau

Reichhaltiges Lager italienischer Meister-Instrumente

Spezialität: Genaue Kopieen nach italienischen Originalen

Diese Instrumente werden von Grund auf in meinen Werkstätten, in welchen nur allererste Kräfte tätig sind, nach vorzüglich erhaltenen italienischen Originalen angefertigt. Jedes mir zur Verfügung stehende Instrument bin ich in der Lage äusserlich wie tonlich täuschend nachzuahmen, so dass sich sogar Kenner geirrt haben.

Gutachten:

Berlin, 28. Januar 1908.

Nachdem ich die Instrumente von Herrn Rob. Beyer, seine Imitationen und seine Originale geprüft und gespielt habe, kann ich diesen ausgezeichneten Geigenbauer in seinem vortrefflichen Bestreben nur gratulieren. Seine Geigen sind vollendet, sowohl im Ton als auch in der Ausführung, und können sie, meiner Ansicht nach, erfolgreich mit vielen italienischen Instrumenten konkurrieren. Das ist das höchste Lob, welches ich aussprechen kann. E. Ysaye.

Berlin, März 1907.

Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, die Violoncelli des Herrn Robert Beyer zu spielen. Ich selbst bin im Besitze eines solchen Instrumentes. Es ist erstaunlich, wie ausgezeichnet diese neuen Instrumente ansprechen und klingen. Auch die Tragfähigkeit dieser Instrumente ist ganz besonders gut. Ich kann mir gegen Gewissen diese Cellos zur Kammermusik und auch zum Solospiel empfehlen. Heinrich Grünfeld.

Berlin, 12. Dezember 1907.

Die Violinen des Herrn Robert Beyer vom Berlin besitzen die schönsten künstlerischen Eigenschaften der alten Meisterwerke, nicht nur in der feinsten Konstruktion, sondern besonders in der Tonschönheit.

Die sechs Violinen, welche ich gespielt habe, hatten alle den runden delikaten Ton der alten italienischen Instrumente. Emile Sauret.

Berlin, 16. Nov. 1907.

Herrn Rob. Beyer gerne ich meine Anerkennung über seine ausgezeichneten Instrumente aus.

Fabio de Sarasate.

Berlin, den 24. Dezember 1907.

Ich habe einige Tage die ganz neuen Instrumente von Herrn Robert Beyer gespielt und geprüft und bin zu dem Resultat gekommen, dass die Violine gesanglich leicht ansprechen in allen Lagen ausgeglichen klingt und silberhell von den höchsten Tön über zwei Oktaven, ungezwungen, weichen, so dass [illegible] Geige ermöglichen Charakter hat. Wenn sich das Instrument auch sonst so bewährt und anhört, dürfte es für die Geigenbaukunst einen grossen Fortschritt bedeuten, zugleich für jeden Geiger die Aussicht verbunden sein, einen Ersatz für die teuren, italienischen Violinen zu finden zu haben. Carl Halir, kgl. Professor.

Berlin, 28. Okt. 1907.

Herrn Rob. Beyer bestätige ich gern, dass derselbe durch seine Reparaturen meiner Violinvärius auf eine Höhe geistiger Tonfülle, Weichheit und feiner Ansprache gebracht hat, die sie vorher nicht besessen hat. Zu dieser Änderung habe ich mich erst entschlossen, nachdem ich die neuen Geigen dieses [illegible] noch unbekannten Meisters gesehen und gespielt hatte und durch deren Vorzüge in Ton und Ansprache — beim unterschiedlos von alten Instrumenten — bestimmt wurde. Prof. Wilhelm [illegible].

Diese, sowie noch viele andere Original-Gutachten bedeutender Künstler sind jederzeit bei mir einzusehen. — Interessenten bitte ich, die Herstellung meiner Instrumente gefälligst in Augenschein nehmen und prüfen zu wollen.

Berlin W 50

Nürnberger Strasse 46

Fernsprecher: Amt VI Nr. 6720

Telegr.-Adr.: Geigenbeyer, Berlin

Soeben erſchien:

Richard Wagner an Ferdinand Praeger

Zweite, neu durchgeſehene Auflage
Herausgegeben mit kritiſchem Anhang
von

Houſton Stewart Chamberlain

Preis: geheftet M. 2.–, in Leinen gebunden M. 3.–,
in Halbfranz gebunden M. 4.–

Das Werk iſt in doppelter Hinſicht bedeutungsvoll:

1. durch die Briefe des Meiſters, die treueſte Freundſchaftsgefühle atmen und das edle Herz des großen Menſchen offenbaren,

2. durch Chamberlains ebenſo glänzende wie vernichtende Kritik des Praegerſchen Buches »Wagner, wie ich ihn kannte«.

Man wird ſich erinnern, daß dieſes Praegerſche Buch Mitte der 90er Jahre viel Staub aufgewirbelt hat, und auch heute noch wird unbegreiflicher Weiſe aus ihm zitiert. Chamberlains Verdienſt beſteht in der Führung des Nachweiſes, daß jenes Praegerſche Buch eine skandalöſe Fälſchung war. Die geiſtvolle Unterſuchung und die vernichtende Kritik jenes Pamphletes bilden den eigentlichen Hauptteil des Buches, das noch ſo gut wie unbekannt iſt; denn die erſte Auflage war ganz klein. Unſere zweite verbeſſerte und vermehrte Auflage wendet ſich an den großen Kreis der Wagnergemeinde; ihr wird neben den »echten Briefen« Wagners an Praeger, die großzügige kritiſche Art Chamberlains erſt eigentlich zum Genuß werden.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen
oder durch den Verlag

Schuſter & Loeffler, Berlin W 57

Kaiserl. und Königl. Hof-Pianofortefabrikant

Julius

Blüthner

Pianinos, Flügel — Leipzig. — Niederl. Berlin, Potsdamerstr. 41.

Straube's

Harmoniumbau-Anstalt

(Gegründet 1869)

Schöneberger Straße 30 b I. BERLIN SW. 11. Fernsprecher: A. 6,10730

Technischer Leiter: J. STRAUBE, Hof-Instrumentenmacher.

Grotrian, Steinweg Nachf.

Hof-Pianofortefabrik. — Vielfach prämiiert.

Hannover, Georgstr. 50. — **Braunschweig.** — Berlin SW., Wilhelmstr. 19.

Flügel in 6 Grössen, 170—265 cm lang. **Pianinos** in 6 Grössen, 120—150 cm hoch. || Jede Holzart und Ausstattung in jedem Stil nach eigenem und fremdem Entwurf.

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN

Telegramm-Adresse:
Konzertgutmann München

MÜNCHEN
Theatinerstrasse 38.

Fernsprech-Anschluss:
2215

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen:

Symphonie-Orchester des Wiener Konzert-Vereines
Dirigent: FERDINAND LÖWE.

Wiener Tonkünstler-Orchester
Dirigenten: OSKAR NEDBAL und FRIEDRICH KARBACH.

Deutsche Vereinigung für alte Musik.

Quartett-Gesellschaften: Ahner-Quartett — Gewandhaus-Quartett — Quartett Rehner — Sevčik-Quartett — Soldat-Roeger-Quartett.

Trio-Vereinigung: Prof. G. Schumann — Carl Halir — Hugo Dechert.

Dirigenten: Ferdinand Löwe — Gustav Mahler — Hans Pfitzner — Max Schillings — Georg Schnéevoigt — Bernhard Stavenhagen.

Klavier: E. v. Binzer — Ignaz Friedman — Arthur de Greef — Boris Kamtschasoff — Télémaque Lambrino — A. Hirzel-Langenhan — Raoul Pugno — Wolfgang Ruoff — Emil Sauer — A. Schmid-Lindner — Georg Schumann — Heinr. Schwartz — Th. Slotikn — B. Stavenhagen — Sigrid Sundgren-Schnéevoigt — Wanda v. Treuska.

Violine: Bruno Ahner — Franz Ondricek — F. W. Porges — Emile Sauret — Marie Soldat-Roeger — Eugène Ysaye.

Violoncell: Heinrich Kiefer — David Popper.

Sopran: Lenore v. Bach — Emma Bellwidt — Elsa Bland — E. Buehm van Endert — Marga Burchardt — Tilly Cahnbley-Hinken — Elsa Flith — Emilie Herzog — Irma Koboth — Philippine Landshoff — Eva Lessmann — Felia Litvinne — Henriette Motti-Standthartner — Helene Staegemann — Erika Wedekind — Lucie Weidt.

Mezzosopran u. Alt: Charles Cahier — Elli Gmeiner — Bertha Katzmayr — Tilly Koenen — Camilla Landi.

Tenor: Ludwig Hess — Felix Senius — Dr. Raoul Walter — Adolf Wallnöfer.

Bariton u. Bass: Leopold Demuth — Fritz Feinhals — Rudolf Gmür — Baptist Hoffmann — Richard Mayr — Johannes Messchaert — Rudolf Moest.

Duett-Vereinigung: M. Gloersen-Huitfeldt (Sopr.) u. Magnhild Rasmussen (Alt).

Vorträge: Björn Björnson — Max Halbauer — Koda Reda.

Arrangement von Konzert-Tournéen und einzelnen Konzerten
in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

AUGUST FÖRSTER

Flügel · Pianinos · Harmoniums

Fabrikate ersten Ranges von vollem, gesangreichem Ton, angenehm leichter Spielart, ausgezeichneter Stimmhaltung und unübertroffener Haltbarkeit.

August Förster, Königl. Hofpianofabrik, Löbau i. S.

Filialen: **Dresden A., Waisenhausstrasse 8** und **Berlin S., Oranienstrasse 64.**

Chr. Friedrich Vieweg

G. m. b. H. Berlin-Gross Lichterfelde

Soeben erschienen:

von der Hoya, Amadeo. **Grundlegende Doppelgriffstudien für Violine.**
Theoretisch-praktische Einführung in die Doppelgriffstechnik. Preis 3.— Mark.
Eine rationell betriebene Doppelgriff-Schulung ist unentbehrlich für das Lagenstudium und wertvoll für reine Intonation sowie für Tonbildung und Strichführung.

Kaun, Hugo. Op. 76. **Drei einfache Stücke für kleines Orchester.**
I. Scherzo 2.5.— Mark. II. Notturno 1.4.— Mark. III. Intermezzo 1.4.— Mark.
Studien-Partituren Nr. 1 1.20 Mark, Nr. 2 und 3 je 1.— Mark.

Kaun, Hugo. Op. 76. **Waldesgespräche für Pianoforte zu 2 Händen.**
Nr. 1 1.— Mark, Nr. 2 bis 4 je 1.50 Mark.

Rohde, Wilh. Op. 21. **Klaviertrio F-moll.** Preis 10.— Mark, kleine Partitur 2.40 Mark.
Mit grossem Beifall auf dem letzten Tonkünstlerfest in Dresden gespielt.

Woyrsch, Felix. Op. 45. **Passions-Oratorium.**
Aufgeführt in Altona, Augsburg, Berlin, Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Kiel, Köln, Magdeburg, Rudolstadt, Zürich.
Nächste Aufführung: Herbst 1909 zum Musikfest in Bristol.

Brevier-Bibliothek

Beethoven | Mozart

Schubert | Schumann

Geheftet à 3 Mark; gebunden à 4 Mark.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Aus den hunderten der bis heute veröffentlichten

Besprechungen der unvergleichlichen Briefe von

Richard Wagner

an

Minna Wagner

IV. Auflage. 2 Bände mit 2 Porträts

Geheftet M. 8.—, in Leinen M. 10.—, in Halbfranz M. 12.—

geben wir hier einige karge Stellen wieder:

Auf das Leben Wagners fällt aus diesen Briefen ein wunderbares Licht, ein Licht, das die kurzsichtigen Menschenaugen mit dem Ausdruck höchster Erstaunens fallen wird. **Einen unendlichen Gewinn trägt das Gemüt des Lesers davon,** wenn es sich durch diese zwanzig Jahre hindurch hat einweihen lassen in das **Wunder des Herzens,** welches allein die Fortdauer dieses menschlich leidenvollen Verhältnisses möglich machte. Welch übermächtige Kraft ließ **solch ein einziges Beispiel der Treue** erstehen und bestehen?

Bayreuther Blätter.

Diese Briefe sind ein **Seitenstück zu den Briefen an Mathilde Wesendonk.** Die Fülle des Materials läßt sich im Augenblick kaum auf ihren gesamten **kostbaren Wert** hin einschätzen. Es ist das **wertvollste biographische Material,** eine unerschöpfliche Fundgrube für die künstlerische Zeitgeschichte und ein wichtiges Dokument zur Geschichte des menschlichen Geistes; **es kann deshalb auf seinen Wert bis gar nicht hoch genug eingeschätzt werden!**

Leipziger Tageblatt.

Unsere Kenntnis des Menschen Wagner wird jetzt in vieler Hinsicht erweitert. Wir lernen seine Herzensgüte und Dankbarkeit immer mehr schätzen. Ich bin überzeugt, daß es dem Publikum wie mir geht: **es wird die beiden Bände verschlingen.**

National-Zeitung.

Diese Veröffentlichung wird endlich dem Gerede ein Ende machen, als habe Wagner an seiner ersten Frau herzlos gehandelt. Wagner war bemüht, viele Jahre lang mit unendlicher Geduld ein Verhältnis aufrecht zu erhalten, das mancher, weniger rücksichtsvolle Künstler rasch würde gelöst haben. Man darf es geradezu bewundern, wie Wagner sich mit Minna's nie endenden Vorwürfen abfand, und trotz diesem Zwiespalt seiner Frau die herzlichste Neigung bewahrte. Wir haben in **diesen wunderbaren Briefen** nicht den feierlichen Wagner, sondern den menschlich-schlichten, gemütlichen Wagner, den wir bisher zu wenig kannten: Wagner im Schlafrock und Pantoffeln — das ist vielfach der Eindruck, den man aus diesen Briefen empfängt; aber wir setzen hinzu, daß er auch im Schlafrock und Pantoffeln der große Künstler bleibt, ja, daß seine künstlerisch große und vor allem seine **menschlich faszinierende Persönlichkeit in diesen intimen Briefen stärker hervortritt, als in seinen an andere Personen gerichteten Briefen.** Es bleibt das **wichtigste Lebenszeugnis für seine echte Natur.** Von einer Seite, von welcher die Welt ihn bisher nicht kannte, zeigt er sich hier. **Sehr viel,** was bisher über Wagner geschrieben wurde, muß nun **ergänzt und neu geschrieben werden!**

Berner Rund.

Diese neue Veröffentlichung befestigt in uns den vollen Glauben an die Zartheit, die liebevolle Geduld des unermüdlich dankbaren, treue- und hilfsbereiten Gatten. Den Giganten des Geistes sehen wir hier in Hausärmeln, ihm, dessen eruptivem Wesen, dessen Unrast, Arbeitskraft, Konzentration, dessen komplizierter Seele wir auf allen Seiten dieser Briefe begegnen; wir sind **eine Dokumentensammlung, die Aufsehen machen muss. Wer die Briefe an Minna nicht kennt, der kennt auch den Meister nicht völlig; er kennt nicht den Menschen Wagner!**

Neue Hamburger Zeitung.

[illegible]

Leipziger Zeitung.

[illegible]

Neues Wiener Tagblatt.

[illegible]

Münchener Neueste Nachrichten.

[illegible]

Saale-Zeitung.

[illegible]

Die Musik.

[illegible]

Badische Landeszeitung.

[illegible]

Neues Wiener Journal.

[illegible]

Hamburger Fremdenblatt.

[illegible]

Berliner Neueste Nachrichten.

[illegible]

Bohemia, Prag.

[illegible]

Berliner Lokalanzeiger.

[illegible]

Frankfurter Zeitung.

[illegible]

Prager Tagblatt.

[illegible]

Grazer Tagespost.

[illegible]

Frankfurter Generalanzeiger.

[illegible]

Kölnische Zeitung.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Izeyl“ ist von der Generalintendantur zur Uraufführung an der Berliner Hofoper angenommen worden.

Leo Blech: „Versiegelt“, komische Oper in einem Akt, nach Raupach, wird am Berliner Königlichen Opernhaus zu Beginn der nächsten Spielzeit in Szene gehen.

Giuseppe Galli: „Marie Antoinette“, lyrisches Drama von Pasquale de Luca, erlebte am Teatro Vittorio Emanuele in Turin seine Uraufführung.

Robert Payr: „Irrlicht“, Oper in einem Akt, Text von H. Schwerdtner, ging am Stadttheater in Riga zum ersten Mal in Scene.

Edgar Vogel: „Johannisnacht“, romantische Volksoper in vier Akten, Text von G. Nicolai, betitelt sich ein Bühnenwerk, das der Tonsetzer soeben vollendet hat.

OPERNREPERTOIRE

Dessau: Herzogliches Hoftheater. Der jüngst erschienenen amtlichen Statistik „Übersicht über die Spielzeit 1907/08“ entnehmen wir, daß 71 Opernvorstellungen stattfanden. Altem Brauche getreu wurde die Spielzeit mit einer Wagner-Aufführung begonnen und beschlossen. Aber auch sonst beherrschte der Name Wagner den Plan insofern, als er mit 9 Werken in 18 Aufführungen die weitaus höchste Spielziffer von allen erreichte. Wohl zum ersten Male geschah es diesmal, daß der „Nibelungen“-Ring als zyklisches Ganzes in einer Spielzeit von nur 7 Monaten zweimal vollständig zur Darstellung gelangen konnte, ohne daß darüber die anderen Musikdramen des Meisters — mit einziger Ausnahme des „Rienzi“ — vernachlässigt wurden, die außerdem noch je ein bis drei Abende erzielten. Die Neuheiten waren: Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ (in szenischer Darstellung), Mozarts „Don Giovanni“ (in der Possartschen Inszenierung, nach Grandaur-Levi) und Sullivans „Mikado“. Im übrigen waren vertreten: Adam (3), Beethoven (1), Bizet (2), Goldmark (3), Gounod (7), Leoncavallo (2), Lortzing (4), Mozart („Figaros Hochzeit“ mit den Original-Rezitativen — 2), Nicolai (4), Rossini (3), Saint-Saëns (1), Smetana (5), Thomas (4) und Verdi (1 mal).

Genua: Das Carlo-Felice-Theater kündigt folgende Neuheiten an: Wagner (Walküre; Siegfried), Bellini (Norma), Boito (Mefistofele), Alfano (Der Fürst Zilah).

Karlsbad: Die Direktion des Stadttheaters (Walter Borchert) wird in der ersten Hälfte des Monats Juli Mozart-Festspiele veranstalten, bei denen u. a. „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Die Entführung aus dem Serail“, und „Die Zauberflöte“ zur Aufführung gelangen.

New-York: Das Manhattan Opera House stellt an Neuheiten in Aussicht: Massenet (Der Glöckner von Notre Dame; Griseldis; Cendrillon), Février (Monna Vanna), Blockx (Herbergsprinzeß).

Turin: Das Teatro Reale verheißt an Neuheiten: Wagner (Walküre), Goldmark (Das Wintermärchen), Mascagni (Iris), Bellini (Norma), Montemezzi (Hellera).

Th. Mannborg

Leipzig-Lindenau, Angerstrasse 38

Prämiiert: Paris 1900

Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895 Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898.

Fabrik für Harmoniums

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Pruckner, Karoline ▫ Über Ton- und Wortbildung in Fragen u. Antworten zum Selbstunterricht.

Zweite verbesserte Auflage.

Preis 1 Mark.

In die Sprache der berühmten Verfasserin, welche sich als Grossherzogl. Mecklenburgische Professorin der Gesangskunst vorstellt, muss man sich erst hineinarbeiten, ehe sich das volle Verständnis ihrer Ausführungen erschliesst. Letztere sind aber so ausgezeichnet, so unmittelbar aus der Natur der menschlichen Sprechwerkzeuge abgeleitet, so — selbstverständlich, wenn man einmal ernstlich darüber nachdenkt, dass wir das Büchlein (8°, 32 Seiten) allen Gesanglehrern und Gesanglehrerinnen gar nicht warm genug empfehlen können. Es kann und wird recht viel Gutes stiften. **Josef Auer.**

Durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen.

Verlag von Julius Hainauer in Breslau.

Neu-Cremona G. m. b. H., Berlin W 8,

◇◇◇◇◇ Taubenstrasse 26. ◇◇◇◇◇

General-Vertreter für England und Belgien, Breitkopf & Härtel;
" " " Südamerika, Carlos de Freitas, Hamburg;
" " " Deutschland, Österreich-Ungarn u. Frankreich, Meyer-Grammont & Tunsch, Hamburg;
" " " Mexiko, Vize-Konsul Garvens, Hannover.

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Celli

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister (Dr. Grossmanns Theorie).

Spezialität:

Kopien berühmter Originale (Stradivarius, Guarnerius etc.).

Dauernde Garantie. Ansichtssendung auf Wunsch.

Die unerhörte Agitation gegen unsere Gesellschaft und deren Erzeugnisse seitens einer neidischen Konkurrenz, welche es nicht verschmäht, die unglaublichsten Gerüchte in die Welt zu setzen, veranlasst uns, in energischster Weise dagegen Stellung zu nehmen.

Nachdem die Konkurrenz sich durch Umfragen von der Echtheit unserer Atteste überzeugt hat, versucht sie nunmehr den Wert derselben dadurch abzuschwächen, dass sie die unwahre Behauptung aufstellt, die Attestgeber hätten ihre Atteste nur aus Gefälligkeit abgegeben oder seien bestochen.

Wir forderten nunmehr von den ersten Künstlern wiederum Atteste ein, und zwar auf Grund der Vorführung von Instrumenten neuesten Datums. Als erstes lassen wir nachfolgendes von Herrn Jacques Thibaud folgen:

An die

Neu-Cremona Gesellschaft, Berlin.

Mir ist zu Ohren gekommen, dass gewisse Geigenmacher behauptet haben, ich hätte gegen meine Meinung geschrieben. Es macht mir ein Vergnügen, dieses Gerücht zu dementieren, denn ich bin immer noch derselben Ansicht und die neuen Geigen, welche ich soeben wiederum probiert habe, bestätigen meine Bewunderung. Ihre Violinen sind verblüffend und leisten den jungen Künstlern ungeahnte Dienste.

Berlin, den 3. März 1908.

Jacques Thibaud.

Lesen Sie gefl. die Broschüren:

1. Die Ursachen des Niedergangs der italienischen Geigenbaukunst. 2. Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige? Eine ketzerische Schrift von Dr. Max Grossmann.

Zu beziehen durch:

Neu-Cremona G. m. b. H., Berlin W 8,

Taubenstrasse 26.

KONZERTE

Berlin: Für die Nikisch-Konzerte im kommenden Winter haben bis jetzt folgende Solisten ihre Mitwirkung zugesagt: Ernestine Schumann-Heink, Julia Culp, Teresa Carreño, Guilhermina Casals-Suggia, Eduard Risler, Artur Schnabel, Henri Marteau, Fritz Kreisler, Pablo Casals.

Dresden: Bachpflege im Gottesdienst. An der von der „Neuen Bachgesellschaft" wiederholt empfohlenen Pflege Bachscher Musik im Gottesdienst hat neuerdings auch der Dresdner Kreuzchor lebhaften Anteil. Er brachte, wie wir aus seinen Programmen entnehmen, in jüngster Zeit unter Leitung des derzeitigen Kreuzkantors, Musikdirektor Otto Richter, folgende Werke Seb. Bachs in der Dresdner Kreuzkirche zur Aufführung: die Matthäuspassion (zweimal), sowie im Rahmen gottesdienstlicher Feiern 18 Kirchenkantaten, von denen die meisten erstmalig dargeboten wurden. Außerdem verzeichnen die Programme des Dresdner Chores eine Anzahl a cappella-Motetten und Lieder sowie eine lange Reihe von Solo-Arien Bachs mit obligaten Instrumenten. Die Soli wurden, altem Herkommen gemäß, größtenteils von Mitgliedern der Dresdner Hofoper und der Hofkapelle ausgeführt. Der seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestehende Kreuzchor, bekanntlich neben dem Leipziger Thomaner-Chor der einzige Gymnasial-Alumnenchor, zählt 66 Sänger (Knaben und Jünglinge), die als Zöglinge der Dresdner Kreuzschule besondere Vergünstigungen genießen. Zu seinen früheren Alumnen gehörten u. a. Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorate), C. H. Graun (der Komponist des „Tod Jesu", Kapellmeister Friedrichs des Großen), Joh. Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Geheimrat Hermann Kretzschmar (Ordinarius der Musikwissenschaft in Berlin), Geheimrat Wustmann (Direktor des städt. Archivs zu Leipzig), Prof. Dr. Rob. Papperitz (der frühere Organist der Leipziger Nikolaikirche) u. a. Von den früheren Kreuzkantoren seien besonders genannt: G. A. Homilius (Schüler Bachs), Th. Weinlig (Lehrer Richard Wagners), Julius Otto und der unlängst verstorbene Hofrat Prof. O. Wermann.

Lissabon: Unsere im 2. Mai-Hefte gebrachte Notiz ist dahin richtig zu stellen, daß die erwähnten vier Orgelkonzerte im Hause des Herrn Castro Guimaraes stattfanden und von Desiré Pâque, Organisten am Kgl. Konservatorium, ausgeführt wurden.

Salzburg: Die Internationale Stiftung „Mozarteum" und die mit ihr vereinigte Mozartgemeinde haben beschlossen, das 60jährige Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef am 17. und 18. August durch eine Festveranstaltung zu feiern. Es sind ein Festkonzert im Stadttheater und eine Aufführung von Mozarts Krönungsmesse in der Domkirche vorgesehen.

Zerbst: Der Oratorien-Verein (Leitung: Franz Preitz) veranstaltete am 3. Februar ein Konzert, das ausschließlich Max Bruch ge-

widmet war, und am Karfreitag eine Aufführung des Oratoriums „Gethsemane und Golgatha“ von Friedrich Schneider.

TAGESCHRONIK

Aus München wird die Gründung eines Konzertvereins gemeldet, der sich zur Aufgabe gesetzt hat, die empfindliche Lücke wieder auszufüllen, die durch die bekannten Vorfälle im Kaimschen Konzertunternehmen entstanden waren. Der neue Verein gibt u. a. bekannt: Am 1. Mai 1908 hat sich hier unter dem Namen „Konzertverein München“ ein Verein gebildet, der sich die Erhaltung, Fortführung und künstlerische Ausgestaltung des im Jahre 1893 von Herrn Hofrat Dr. Kaim ins Leben gerufenen Konzertinstitutes zur Aufgabe macht. Das Kaimorchester soll neu organisiert und damit der Stadt München als ein hervorragender Faktor in seinem musikalischen Leben erhalten bleiben. Der Verein ist am 14. Mai 1908 in das Vereinsregister eingetragen. Die Vorstandschaft besteht aus Major Frhr. v. Crailsheim (Vorsitzender), Rechtsanwalt Robert Maurmeier (Schriftführer und Schatzmeister, zugleich stellvertretender Vorsitzender), Frau Marie Barlow und Geh. Kommerzienrat Gabriel Sedlmayr (Beisitzer). Dank dem besonderen Entgegenkommen der Leitung des Wiener Konzertvereins ist es gelungen, Direktor Ferdinand Löwe aus Wien, den ersten Dirigenten dieses Unternehmens, in gleicher Eigenschaft für den Konzertverein München zu gewinnen. Direktor Löwe wird vom Herbst dieses Jahres an beide Stellungen in sich vereinigen. Als Leiter des gesamten Unternehmens sind für den künstlerischen Teil Hofrat Dr. Kaim, für den administrativen Teil Direktor Karl Koch bestellt. Die zum Vollzug der künstlerischen und wirtschaftlichen Verwaltung erforderlichen Maßnahmen erfolgen durch einen Ausschuß, dem die Vorstandschaft, Direktor Löwe, der künstlerische und der administrative Leiter angehören. Der Verein hat durch hochherzige Gönner bedeutende finanzielle Zuwendungen erhalten. Die Gründung einer Unterstützungs- und Ruhegehaltskasse für die Orchestermitglieder ist in Aussicht genommen. Der Konzertverein beabsichtigt im Laufe des Winters 12 große Abonnementskonzerte, ferner die bisherige Anzahl von Volkssymphonie- und populären Konzerten abzuhalten. Die Proben unter Oberleitung des Direktors Löwe sollen alsbald beginnen. Diesem obliegt auch im Zusammenwirken mit dem Ausschuß die weitere Ausgestaltung des Orchesters, die lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgen soll. Der Konzertverein hat den Kaim-Saal (Tonhalle) von Herrn Hofrat Dr. Kaim durch Pachtvertrag auf 20 Jahre übernommen, ebenso wie der Verein in die bestehenden Verträge mit den leitenden und ausübenden Künstlern einzutreten beabsichtigt. Die Fortführung und Erhaltung des Konzertvereins erfordert in erster Reihe die Unterstützung der maßgebenden Behörden und Kunstfreunde, sowie eine ausgiebige Beteiligung von Abonnenten an den Konzerten des Vereins. Die uneigennützigen Opfer der finanziell beteiligten Persönlichkeiten

Detektiv-Institut und Auskunftei „Lux“ Berlin W. 9
Linkstrasse 28c.

Eingetr. Firma. ss Tel. VI, 14734.

Gegründet 1889.

Jur. Leitung: Königl. Landgerichtsrat a. D.
Dr. jur. Freiherr von Kirchbach.

Direktion: Otto Wolff.

Übernahme von
Vertrauensangelegenheiten
u. Ermittelungen jeder Art.

Prozessmaterial
in allen einschlägigen Sachen.

Überwachungen,
Privat-(Heirats-)Auskünfte
über Ruf, Charakter, Vermögen usw.

Verzügl. Verbindungen. Solide Honorare.

In Leistungsfähigkeit und Zuverlässigkeit unübertroffen!

Inanspruchnahme Königlicher Behörden.

Neuer Verlag von Ries & Erler
in Berlin.

Im kommenden Herbst erscheint:

Arnold Mendelssohn

Musik zur Pandora
von J. W. v. Goethe

für Männerchor, Soli, Orchester u. Deklamation.

Zur Vervielfältigung

v. **Manuskripten, Vorträgen, Textbüchern, Zirkularen** und sonstigen Arbeiten jeder Art in **Maschinenschrift** in sauberster und schnellster Ausführung bei mässiger Berechnung empfehle ich mein Bureau für Vervielfältigungen :: ::
F. Eberlein, Berlin NO., Hufelandstr. 29.

Keller & Reiner
Berlin W, Potsdamerstr. 122.
Neu ausgestellt:
Gemälde von Adolf Rau, München; Frans Slager, Amsterdam; Willy Lucas, Düsseldorf.
Plastiken und Gemälde von Mrs. Cadvalader Guild.
Zeichnungen von E. Winckler von Roeder.

mögen in dieser Richtung als ein leuchtendes Beispiel gelten.

Der Prozeß der Erben Donizetti's gegen die Gesellschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Paris. Der „Neuen Freien Presse" wird aus Paris geschrieben: Gaëtano Donizetti starb im Jahre 1848. Der ungeheure Triumphzug seiner Meisterwerke: „Regimentstochter", „Favoritin", „Don Pasquale", „Lucia von Lammermoor" um die Welt begann erst nach seinem Tode. Die Tantièmen, die sich auf Millionen beziffern, wurden für Rechnung der Erben von der Gesellschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Paris, dessen Mitglied Donizetti war, einkassiert. Bis zum Jahre 1865 führte die Gesellschaft — nach Abzug ihrer Gebühren — die Tantièmen an Donizetti's Erben ab. Dann stellte sie aus unbekannten Gründen die Abrechnung ein, fuhr aber fort, die Tantièmen einzukassieren. Dieser Zustand dauerte rund 40 Jahre, bis endlich etwa im Jahre 1905 zwei Neffen Gaëtano Donizetti's — Giuseppe und ein jüngerer Gaëtano, Söhne des in türkischen Diensten verstorbenen Militärkapellmeisters Carlo Donizetti — aus Konstantinopel auftauchten und die Gesellschaft dramatischer Autoren um Legung einer Rechnung und Herauszahlung der erhobenen Tantièmen ersuchten. Die Gesellschaft weigerte sich. Sie bestritt zunächst die Qualität der Konstantinopeler Herren als Erben Donizetti's, sodann, als sie in diesem Punkte nach längerem Prozessieren nachgeben mußte, die Berechtigung der Forderung. Sie wies auf ihre Verträge hin, kraft deren sie berechtigt ist, von allen Produktionen dramatischer Autoren, selbst von solchen, die längst verstorben sind, ja auch von solchen, die notorisch niemals der ehrenwerten Gesellschaft angehört haben, wie zum Beispiel Sophokles, Shakespeare, Racine, Molière, Prozente von den Einnahmen zu erheben. Die Gesellschaft, die in Wirklichkeit der mächtigste Autorentrust ist, der je existiert hat, hat nämlich vermöge ihrer Monopolstellung den Theaterdirektoren diese ans Unwahrscheinliche grenzende Vertragsklausel auferlegt. Aber Donizetti's Erben ließen sich durch nichts abschrecken. Sie verklagten die Gesellschaft vor dem Pariser Handelsgericht auf Rechnungslegung seit 1865 und auf Herausgabe der einkassierten Tantièmen. Die Gesellschaft erhob den Einwand der Unzuständigkeit des Handelsgerichtes, und als dieser verworfen wurde, verweigerte sie die Einlassung zur Hauptsache. Ein Schiedsrichter wurde vom Handelsgericht beauftragt, die Sache zu prüfen. Seine Feststellungen fielen zu Gunsten von Donizetti's Erben aus, und die Gesellschaft, die auf dem Standpunkt steht, nach wie vor jede Erklärung in der Hauptsache zu verweigern, sieht sich nunmehr nach den Anträgen der Kläger verurteilt zunächst zur Rechnungslegung und zur vorläufig vollstreckbaren Zahlung eines Teilbetrages von 10000 Francs. Da Gaëtano und Giuseppe Donizetti ihren Anspruch auf mindestens 800000 Francs beziffern, so wollen diese 10000 Francs, die wohl zum größten Teil auf Anwaltsvorschüsse und Gerichtskosten draufgehen, nicht viel besagen. Aber die Erben haben nun einen Hauptschlag gegen die Gesellschaft ausgeführt. Sie stellten nämlich allen Pariser Theatern einen Pfändungsbefehl zu, durch

den „die vertragsmäßigen Ansprüche der Gesellschaft auf Erhebung eines Prozentes von der Bruttoeinnahme“ mit Beschlag belegt werden. Die Gesellschaft aber weist lächelnd darauf hin, daß ihr ein solches Recht gar nicht zustehe. Sie hat nämlich für ihre eigene Rechnung nur ein Prozent von der Tantième des Autors zu verlangen — und das ist ein gewaltiger Unterschied. So dürfte denn der Hauptschlag vorläufig ein Schlag ins Wasser sein. Die Gesellschaft hat gegen das Urteil, durch das das Handelsgericht sich für zuständig erklärt, Berufung vor dem Pariser Appellhof eingelegt. Dort wird die Frage nächstens zur Entscheidung kommen. Donizetti's Erben aber, die diesen Kampf seit 1905 führen, werden wohl inzwischen zur Erkenntnis kommen, daß die Justiz in Frankreich eine ebenso langsam wandelnde Dame ist — wie in der Türkei.

Die Stadt Wien hat, nach der „Neuen Freien Presse“, das Geburtshaus Franz Schuberts um 105000 Kr. angekauft. Das einstöckige, architektonisch nicht bedeutsame Haus hatte zu Schuberts Zeiten die Bezeichnung „zum roten Krebsen“, später war es das Haus Nr. 72 des Himmelpfortgrundes, derzeit ist es Nr. 54 der Nußdorferstraße. Besitzer waren im Jahre 1797 Matthias Schmidthuber, 1858 Barbara Leithner, seit 1868 die Familie Wittmann. Die Nummerntafel aus rotem Marmor, die zu Schuberts Lebzeiten über dem kleinen Haustor angebracht war, wurde im Jahre 1858, als die jetzt dort befindliche Votivtafel zur Verwendung kam, entfernt. Sie gehört als Geschenk des Herrn Rudolf Wittmann der Stadt Wien, die bekanntlich sehr reich an Schubert-Erinnerungen und -Reliquien ist und nunmehr auch das Haus in Obhut genommen hat, in dem die Schlosserstochter aus Zuckmantel, Frau Elisabeth (geborene Vitz), ihrem Gatten, dem trefflichen Schullehrer und k. k. Armenrat Franz Schubert, am 31. Januar 1797 den Franzl schenkte. Während das Äußere des Hauses recht unscheinbar und alltäglich ist, sind der Hof und das Gärtchen auf dem steilen Hügel über dem Liechtental poetisch, wenn man will, auch musikalisch gestimmt. Auf der Wiener Schubert-Ausstellung waren Hof und Gärtchen in hübschen Aquarellen von Reinhold und Kopallik zu sehen.

Am 1. Oktober wird in Kiel ein alle Lehrfächer der Musik (incl. Opernschule) umfassendes Konservatorium der Musik eröffnet. Die Gründung geschieht mit Hilfe eines größeren Kapitals, das von einem Konsortium von Kieler Musikfreunden zur Verfügung gestellt ist. Die Organisation und Leitung ist dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der Kieler Universität und Dirigenten des Kieler Gesangvereins, Dr. Albert Mayer-Reinach, übertragen worden.

Der bekannte Theoretiker und Komponist Joseph Pembaur, Direktor am Innsbrucker Musikverein, feierte am 23. Mai seinen 60. Geburtstag.

Herr Georg Vollerthun in Berlin bittet uns mitzuteilen, daß er ab September d. J. von dem Gesangslehrer Frank King Clark als Speziallehrer für deutsche Oper und deutsches Lied nach Paris engagiert worden ist.

Die Wiener Philharmoniker wählten in ihrer Generalversammlung einstimmig Felix

Cefes Edition

Dessauer

Universal-Violinschule für Anfänger

Erste bis siebente Lage umf. kompl. no. 3.—
Dieselbe in 5 Heften . . . . . à no. 1.—
Diese Schule ist das Resultat einer vieljährigen Tätigkeit als Lehrer und Künstler. Als Herausgeber der bekannten Hohmannschen Schule, vereinigt der Verfasser in seiner Schule nicht nur reiche persönliche Erfahrungen als Violinlehrer, sondern auch das Beste anderer Violinpädagogen.

Heinz Schmidt-Reinecke op. 11

50 Spezial-Studien für den Lagenwechsel auf der 6-Saite . . . . . no. 1.20
Eingeführt in verschiedenen größeren Musik-Instituten und hervorragend beurteilt von bedeutenden Musikpädagogen.

:·: Andr. Moser, Berlin schreibt: :·:
Ich habe soeben ihre Studien mit großem Interesse durchgesehen und mich vor allem über unsere Uebereinstimmung in geigerischen Angelegenheiten sehr gefreut. Man kann dem Schüler gar nicht genug Stoff bieten zur Aneignung selbständiger Funktionen der Finger der linken Hand und zur Erzielung eines glatten Lagenwechsels. Ich kann Ihre Studien deshalb nur warm empfehlen.

Emil Kroß op. 40

Die Kunst der Bogenführung, praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tones. Neue Ausgabe mit deutschem und englischem Text von John Bernhoff no. 3.—
Die außerordentlich große Verbreitung und die wiederholten Auflagen, welche dieses auf dem Spezialgebiete der Bogenführung bis heute unerreichte Werk gefunden hat, erlassen uns, demselben noch weitere Empfehlungen hinzuzufügen. Dasselbe steht in der Violinliteratur einzig da, indem tatsächlich kein zweites derartiges praktisches und theoretisches Werk existiert. Kein Violinspieler, der es mit seiner Kunst ernst nimmt, wird dieses eminent wichtige Werk in seinem Studiengang vermissen mögen. Tausende von Violinspielern verdanken ihm eine mustergültige Ausbildung, was die Bogenführung — die Seele des Vortrages — anbetrifft. Es darf mit Zuversicht ausgesprochen werden, daß diejenigen, welche mit Talent begabt und sich mit Eifer und Energie immer mehr und mehr mit dem Werke vertraut machen, sicher schöne Resultate erzielen werden und auf eine gute Zukunft als Geiger rechnen können.

Bei Voreinsendung des Betrages portofr. Zusendung.

C. F. Schmidt
Musikalienhandlung und Verlag
Heilbronn a. Neckar

Bedeutende Preisermässigung
hervorragender musikalischer Werke.
Günstige Gelegenheitskäufe so lange Vorrat!!

Hektor Berlioz (1803—1869)
Leben und Werke
nach unbekannten Urkunden und den neuesten Forschungen nebst einer Bibliographie seiner musikalischen und literarischen Werke, einer Ikonographie und einer Genealogie der Familie Hektor Berlioz seit dem 16. Jahrhundert von
J. G. Prod'homme.
Vorrede von **Alfred Bruneau.**
Autorisierte Übertragung aus dem Französischen, ausführliches Personen-, Sach- und Ortsregister sowie Nachwort von **Ludwig Frankenstein.**
25 Bogen gr. Oktav, 394 Seiten, in eleg. Ausstattung.
Geheftet statt netto Mk. 6.—, für nur Mk. 3.—.
Elegant gebunden statt netto Mk. 7.—, für nur Mk. 4.—.
Hervorragendes Werk! Vorzüglich beurteilt von Professor Emil Bohn, Max Chop u. a.

Musikalische Streiflichter
aus alten und neuen Tagen
von
Rudolph Freiherrn Procházka
(Prag, 1897.)
Broschiert 154 Seiten statt Mk. 3.—, für nur Mk. 1.20.

Mozart: Don Juan
Oper in zwei Akten.
Vollständiger Klavier-Auszug mit deutsch. u. italien. Text u. vollständig. deutsch. Dialog.
Schöne Oktav-Ausgabe mit Portrait in hoch elegantem modernen Einband, mit farbiger Titelpressung.
Statt Mk. 3.50 für nur Mk. 1.60.
Als Geschenk vorzüglich geeignet, weil nur tadellos neue Exemplare zum Versand kommen.
Bei Einzelbezug dieses Klavierauszuges sind 30 Pfg. für Porto mit einzusenden.

Bunte Blätter
Studien und Skizzen aus dem Reiche der Töne.
Berichte und Kritiken
aus dem **Dresdner Opernleben**
von
Otto Schmidt-Dresden.
Dresden-N. 1893.
Broschiert 144 Seiten statt Mk. 2.—, für nur 80 Pfg.
Inhalt:
I. Studien und Skizzen aus dem Reiche der Töne.
II. Berichte und Kritiken aus dem Dresdner Opernleben.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag. **Heilbronn a. N.**

Weingartner zum Dirigenten der Konzerte der nächsten Saison.

Alexander Z. Birnbaum, seither Dirigent der Symphoniekonzerte in Lausanne, ist von Direktor Gregor vom September 1908 ab für die Komische Oper in Berlin verpflichtet worden.

Dem Direktor der Dresdener Musikschule, R. L. Schneider, ist vom König von Sachsen der Titel Professor der Musik verliehen worden.

Aus Anlaß des 25 jährigen Jubiläums seiner Zugehörigkeit zum Berliner Königlichen Opernhause ist Julius Lieban zum Königlichen Kammersänger ernannt worden.

Dem Leipziger Klavierpädagogen Robert Teichmüller wurde vom König von Sachsen Titel und Rang eines Königlichen Professors der Musik verliehen.

Die Gesanglehrerin am Kgl. Konservatorium der Musik in Dresden, Frl. Aglaja v. Görger St. Jörgen genannt Orgeni, wurde zur Professorin der Musik ernannt. Frl. Orgeni war 1865 bis 66 an der Berliner Hofoper engagiert, gastierte dann an vielen Bühnen und wirkt seit 1886 als Lehrerin des Gesanges am Dresdener Konservatorium. Sie ist der erste weibliche Professor in Sachsen.

Herr Professor Dr. Carl Fuchs in Danzig bittet uns, folgende Berichtigung bzw. nachträgliche Veränderung einer Stelle in der ersten Hälfte seiner Arbeit über den Choral in der evangelischen Kirche (2. Mai-Heft) bekannt zu geben: S. 206 unter Beisp. 35 ist der erste Satz zu streichen. Ebenfalls unter Beisp. 36 das Wort: „schlichte". Das Wort „achttaktige" wäre in Anführungszeichen zu setzen. Der Verfasser wünscht hinzuzufügen: Beispiel 36 ist ein Unikum mit durchgeführtem Ausfall der leichten Takte. Diesen läßt das Original von Apelles v. Löwenstern durch Halbtaktpausen empfinden. Es ist 1644 für Sologesang geschrieben und notiert die relativ leichteren Takte 2 und 6 in Vierteln hinter einem Trennungsstrich.

TOTENSCHAU

Im Alter von 84 Jahren † am 16. Mai in Berlin Musikdirektor Sally Philipp, Mitbegründer des Verein Berliner Musiker.

Am 19. Mai † in Ludwigsburg im Alter von 64 Jahren Kommerzienrat Karl Walcker, Teilhaber der Firma E. F. Walcker & Co., Königlich württembergische Hoforgelbaumeister.

Im Alter von 68 Jahren † am 19. Mai in Berlin die ausgezeichnete Gesanglehrerin Luise Reß. Zu ihren Schülern gehörten u. a. Heinrich Gudehus, Heinrich Ernst, Ida Hiedler, Helene Staegemann.

Am 25. Mai † 70 Jahre alt, Professor Gustav Adolf Papendick, einer der ausgezeichneten Klavierpädagogen Berlins. Sehr bekannt und viel besucht waren seine Kammermusikabende, die er in den 80er und 90er Jahren meist im Hotel de Rome veranstaltete.

Am 31. Mai † in Weimar, 81 Jahre alt, Wilhelm Gottschalg, einst ein berühmter Orgelspieler, der zu dem Freundeskreise Liszts und Wagners zählte.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

KONZERTE

Das Stern'sche Konservatorium in Berlin brachte im Neuen Königl. Operntheater drei dramatische Aufführungen seiner Opernschule. Die musikalische Leitung hatte der Direktor der Anstalt, Professor Gustav Hollaender, in bewährter Weise übernommen, die Regie, Nicolaus Rothmühl. Das reichhaltige Programm (besonders hervorzuheben die zweiten Akte von „Der Widerspänstigen Zähmung" und „Carmen" und „Margarethe", III. Akt) gab verschiedenen Gesangsnovizen des In- und Auslandes Gelegenheit, sich schöne Erfolge zu holen. Die Inszenierung war eine würdige, die Kostüme (Verch & Flothow) historisch und stimmungsvoll. Über den Gesamterfolg konnten Prof. Hollaender und Nicolaus Rothmühl wiederholt dankend quittieren.

Die Gesang- und Theaterschule der Frau Professor Käthe Fessler veranstaltete im Neuen Schauspielhaus in Berlin unter der Leitung von Kapellmeister Felix Pinner eine Opernaufführung, und zwar Akte aus „Die lustigen Weiber", „Waffenschmied" und Szenen aus „Cavalleria rusticana", „Freischütz" und „Figaros Hochzeit". Heinrich Scheden, Opern- und Konzertsänger, hatte sich um die Regie verdient gemacht und der Gesamteindruck war ein durchaus befriedigender, gesanglich wie darstellerisch.

Das Konservatorium von Ottilie von Hanuschewski, Berlin W, Steinmetzstr. 42, gab in Form eines Konzertes mit gutem Gelingen eine Übersicht seiner gewissenhaften Ausbildung in allen Fächern der Musik, von kleinen Anfängen an bis zur Beherrschung anspruchsvoller Technik, Sicherheit und richtig empfundener Auffassungsgabe. Die überaus reichhaltige Vortragsfolge, verständig zusammengestellt und wirksam gesteigert, brachte der Leiterin des Instituts und ihren strebsamen Zöglingen reichen Beifall ein.

AUS DEM VERLAG

Leone Sinigaglias Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozotte" (nach dem Goldonischen Lustspiele) wird in der Konzertzeit 1908/09 u. a. in Antwerpen, Dresden, Görlitz, Karlsbad, Teplitz, Ostende, Wasa, Wien, Mailand und Utrecht zur Aufführung kommen. In den beiden letztgenannten Städten fanden jetzt schon erfolgreiche Aufführungen des Werkes unter Leitung der Kapellmeister Toscanini und Wouter Hutschenruyter statt.

„Das begrabene Lied" für gemischten Chor mit Tenorsolo und Orchester von Jos. Krug-Waldsee, dessen symphonische Tondichtung „Der goldene Topf" auf dem Tonkünstlerfest in München zu Gehör kam, wird in der nächsten Konzertzeit u. a. in Hohensalza und in Schweinfurt zur Aufführung gelangen.

Joseph Suks Symphonie „Asrael", die von der Böhmischen Akademie für Kunst und Wissenschaft mit dem höchsten Preise von 2000 Kronen ausgezeichnet wurde, wird in der nächsten Konzertzeit in Hamburg unter Leitung von Professor Francesco Paolo Neglia und in der Warschauer Philharmonie unter S. von Noskowski zur Aufführung kommen.

Berliner
Musikalien-Druckerei
G. m. b. H.
Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg
Wallstrasse 22. Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.
Ausstellungsmedaille d. Musikfachausstellung 1906.

Noten-Schreibpapier
in allen Liniaturen.

Beethoven.
Der dritte Neudruck
wichtiger Beethoven-Literatur:
Das geniale Beethovenwerk
von
Wilh. von Lenz
mit Erläuterungen von
Dr. Alfr. Chr. Kalischer
ist soeben erschienen!
Geh. Mk. 4.—, · geb. Mk. 5.—.
Schuster & Loeffler, Berlin W.

Musiktheoretische Unterrichtskurse Lehrsaal: Esplanade 44

Beginn der Kurse am 1. Oktober. ▫ Anmeldungen nehmen die Musikalienhandlungen von **Joh. Aug. Böhme, Alterwall 44, Anton J. Benjamin, Alterwall 66/68** und **Max Leichsenring, Neuerwall 1** in **Hamburg** entgegen. **Max Loewengard.**

HUGO WOLF

von

Ernst Decsey

4 Bände

gebunden für 14 M.

Schriftstellern

bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 73.

Ist Ihre Verdauung in Ordnung?

Wissen Sie wie **Magenkatarrh, Magenkrampf, Magengeschwüre, Magenerweiterung, Magenkrebs, stinkender Atem, Leberleiden, Gallen-, Nieren- und Darmleiden, hartnäckige Verstopfung, Gicht** usw. entstehen?

Leiden Sie z. B. öfter an **Aufstossen, Übelkeit, Sodbrennen, Verstopfung, Hämorrhoiden, Störungen in der Geschlechtssphäre, Schwindelanfällen, kalten Füssen, Mattigkeit, Koliken, Blutungen, Appetitlosigkeit, bleichem Aussehen, Erbrechen oder Brechreiz, üblem Geruch aus dem Munde, belegter Zunge, Diarrhöe, Gasbildung im Magen- und Darmkanal, Kopfschmerzen, Magen- und Leibschmerzen** usw.

Lesen Sie dann unbedingt unsere Abhandlung

Magenleiden und ihre Folgen!

Sie führt den Beweis, dass die meisten Erkrankungen des menschlichen Organismus in innigem Zusammenhang stehen mit den Funktionen des Verdauungsapparates, sie wirft grelle Schlaglichter auf die zahllosen Sünden, die bisher bei der Behandlung von Magenleiden begangen wurden, und zeigt mit bezwingender Logik den Weg zur einfachen, sicheren Hilfe. Sie zeigt, wie man dem Übel an die Wurzel geht! Wir senden diese Broschüre

vollkommen unentgeltlich und franko an jedermann.

Fordern Sie dieselbe noch heute per Karte.

Apotheker A. Lincke, G. m. b. H.

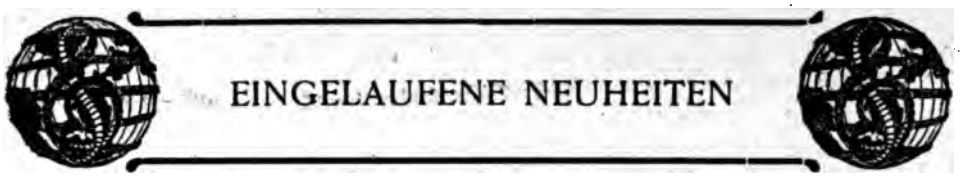
Berlin-Steglitz F. 47.

Wagner-Anekdoten

Aus den besten Quellen geschöpft von **Erich Kloss**

▫▫ **Drittes Tausend** ▫▫

Preis: broschiert Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—



BÜCHER

A. Möhler: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Zweite, vielfach verbesserte und erweiterte Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Sammlung Göschen No. 121 und 347. (je Mk. 0.80.) G. J. Göschensche Verlagshandlung, Leipzig 1907.

M. Strauß: Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhetische Skizze. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

Paul Magnette: Les traducteurs du „Faust" de Goethe en musique. Étude. Verlag: J. Fromenteau-Olivier, Lüttich 1908.

M.-D. Calvocoressi: Moussorgsky. (Les maîtres de la musique, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) (Fr. 3.50.) Verlag: Félix Alcan, Paris 1908.

Report of the Librarian of Congress and report of the superintendent of the library building and grounds for the fiscal year ending june 30 1907. Government printing office, Washington 1907.

Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaften und Technik in München. Führer durch die Sammlungen. (Mk. 1.—.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig

Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers, von ihm selbst erzählt. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908.

William Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Vol. VI. (16 sh.) Verlag: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London 1908.

Richard Wagners photographische Bildnisse. Mit einem Vorwort von A. Vanselow. (Mk. 3.—.) Verlag: F. Bruckmann A.-G., München.

Richard Batka: „Wieland der Schmied". Ein Richard Wagner-Festspiel für Gedenkfeiern. Dürerverlag, Prag 1908.

M. Bauer: Historie oder Pamphlet? Ein Vademekum für den Musikschriftsteller Fr. Spiro. Verlag: C. A. André, Frankfurt a. M. 1908.

August Bielfeld: Der künstlerische Vortrag in der Musik. (Mk. 1.20.) Verlag: P. Ed. Hoenes, Trier.

Musikbuch in Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslands. Redigiert von Dr. Hugo Botstiber. Fünfter Jahrgang 1908. Verlag: Carl Fromme, Wien und Leipzig 1908.

Ernst Challier sen.: Verlags-Nachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellung aller Verkäufe und Übergänge geschlossener Verlage, Verlagsteile und einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Ernst Challiers Lexikalischer Selbstverlag, Gießen 1908.

Bach-Jahrbuch. Vierter Jahrgang 1907. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. (Mk. 4.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen von Otto Nicolai. Nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel gedichtet von Hermann S. Mosenthal. Vollständiges Buch herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse. (Opernbücher, 62. Band. Mk. 0.20). Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

Hans von Wolzogen: Aus Richard Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana und Verwandtes. (Mk. 4.—.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Wilhelm von Lenz: Beethoven. Eine Kunststudie. Erster Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (M. 4.—.) Ebenda.

A. Kuypers: Aphorismen zur Bildung der Singstimme. In Worte gefaßt von Drude Ellerhusen (Mk 1.50.) Kommissionsverlag von K. F. Koehler, Leipzig 1908.

Konzert-Kalender 1908/9 der Konzertdirektion Norbert Salter in Berlin. (Mk. 2.).

Aline Tasset: La main et l'âme au Piano. D'après Schiffmacher. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

MUSIKALIEN

Ernst Münch: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. (Mk. 3.—.) Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Robert Dencker: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.50, No. 3 Mk. 2.50.) Ebenda.

80. Jahrg. **Hofmeisters** 80. Jahrg.

Musikalisch-literarischer Monatsbericht

über

neue Musikalien, Musikalische Schriften und Abbildungen

mit Angabe der Verleger.

Jährlich 12 Nummern in gr. 4°. Preis M. 8.—

Der „Monatsbericht" ist das einzige bibliographische Hilfsmittel, das jeden Monat eine systematische Übersicht über die erschienenen Neuigkeiten des Musikalienhandels gibt. Der „Monatsbericht" ist daher unentbehrlich für alle

Musik-Konservatorien
Musiklehr-Anstalten
Musik-Vereine
Musik-Lehrer
Dirigenten von Orchester- und Gesangvereinen
Musikausübenden Künstler

Abonnements nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen, wie auch alle Postanstalten entgegen.

Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Carl Flesch

übersiedelt im September 1908
von Amsterdam nach

Berlin W

Kaiserallee 200

Neuer Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Vor kurzem erschien:

Konzert für Violoncello

mit Orchester von

Friedrich Gernsheim.

Op. 78.

Orchesterpartitur Pr. 6 Mark no.
Orchesterstimmen Pr. 9 Mark no.
Ausgabe für Pianoforte vom Komponisten Pr. 4 Mark.

Pressestimmen über die erste Berliner Aufführung des Werkes:

Berliner Tageblatt: „Die Cellisten werden für dieses Werk dem Komponisten dankbar sein. Was zunächst daran hervortritt, ist die sichere formale Anlage. In einem Satze fließt es dahin, in drei doch deutlich geschiedene Teile zerfallend. Der dritte bringt die Themen des ersten in verkürzter Durchführung und endigt in einer Durkoda, der zweite ein kantables Larghetto, ist eines der schönsten Stücke, die in neuerer Zeit für Cello geschrieben sind. Der Solopart, der technisch nicht leicht, aber dankbar geschrieben ist und in seiner Verwebung mit dem Orchester alle Klangmöglichkeiten des Instrumentes geschickt verwertet, verlangt einen virtuosen Spieler mit vollem Tone. Herr Marix Loevensohn verhalf der Novität zu glänzendem Erfolge."

Berliner Lokalanzeiger: „Im Mozartsaal gab es gestern eine seltene Première: Prof. Gernsheim dirigierte an der Spitze des Mozartorchesters sein neues Violoncellkonzert, und der ausgezeichnete Cellist Marix Loevensohn spielte es mit schönem Ton und glänzender Virtuosität. Das Werk hat bestimmte Vorzüge, die den Violoncellisten gefallen müssen. Es ist trotz einer deutlich wahrnehmbaren dreisätzigen Gliederung durchaus knapp gehalten und bietet dem Spieler eine längere dankbare Kantilene im langsamen Teil. Außerdem wird der Solopart vom Orchester nirgends gedeckt. Da das Konzert auch dem Verständnis keine Rätsel aufgibt, so wird es sich bald einbürgern."

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstr. 8—9. Leiter: **Erich Hollaender.**

Frequenz im Schuljahr 1906/1907: 1177 Schüler, 108 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Virgil-Klavierschule des Stern'schen Konservatoriums. (Technik-Methode nach K. A. Virgil.)

Charlottenburg, Kantstr. 8—9.

Beginn des Sommersemesters 1. April. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat

Sprechzeit 11—1 Uhr.

EIN JUBILÄUM

das der regen Anteilnahme jedes Gebildeten und Bildungsbeflissenen sicher sein darf, feiert Reclams weltberühmte Universal-Bibliothek durch Ausgabe ihrer 5000. Nummer. Die Erreichung dieses Zieles ist ein literarisches und buchhändlerisches Ereignis, das zugleich als glänzender Beweis für den ernsten Wissensdrang und den hohen Kulturstand des deutschen Volkes gelten darf. Kein anderes Volk der Welt besitzt eine gleichwertige Büchersammlung, die so reichhaltig und so populär ist wie die Universal-Bibliothek, deren rotgelbe 20-Pfennig-Bände ebensowohl im Fürstenschloß wie in der Bauernhütte, im Studierzimmer des Gelehrten wie im bescheidenen Heim des Fabrikarbeiters, im engeren Vaterlande wie im fernsten Ausland zu finden sind.

Der große ethische Wert, den die Universal-Bibliothek in sich schließt, liegt nicht nur in dem Umstand, daß sie das Volk zur Freude an guter Lektüre erzieht, sondern auch, daß sie jedermann die Möglichkeit bietet, sich für wenig Geld **eine eigene Bibliothek** mit den besten Werken der Weltliteratur anzuschaffen, in der ihm liebgewordene Bücher stets, in frohen und ernsten Stunden, als treue Freunde zur Hand sind. Deshalb verdient auch die Universal-Bibliothek die tatkräftige Unterstützung jedes wahren Menschenfreundes.

Die Verlagsbuchhandlung Philipp Reclam jun. in Leipzig versendet die neuesten Kataloge der Univ.-Bibl.

an jedermann kostenfrei!

Richard Wagner

als

Dichter

Monographie von

Hans von Wolzogen

4. Tausend

Preis kartoniert M. 1.50
in Leder M. 2.50

Verlag von

Schuster & Loeffler

Berlin W 57.

Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. München

Soeben erschien in zweiter stark vermehrter Auflage

Max Steinitzer
Musikalische Strafpredigten

Preis M. 2.50

Aus den Stimmen der Presse über die erste Auflage

„Die Musik", Berlin.

Mit köstlich-frischem, urwüchsigem Humor, dabei aber auf Grund einer ganz soliden Bildung und auch mit dem redlichen Bestreben, zu bessern und zu belehren, werden eine Reihe von Auswüchsen, Übelständen, Modetorheiten usw. unter die kritische Lupe genommen. Somit ist das Motto:

Nicht für den lieben Nächsten bloß,
's ist manches auch für dich,
O Mensch, bewein' dein' Sünde groß!
Wen's juckt, der kratze sich.

zweifellos vollauf berechtigt. Wie der Verfasser mit wahrhaft blutigem Hohn unsere Neuesten, für welche die Melodie eine abgetane, zum alten Eisen zu werfende Sache („es ist herzlich gemein, Familie zu haben", sprach das Maultier!) bei den Ohren nimmt, das ist von wahrhaft herzerfreuender Frische.

„Neue Zeitschrift für Musik", Leipzig.

Er (Siccus) besitzt Geist, Witz, Belesenheit und Blick für das praktische Leben, vermag also ungesunde Auswüchse leicht auszubrennen. Sein eigentliches Gebiet ist die Stimmbildung, auf diesem offenbart sich in jedem Satz der Fachmann.

„Signale f. d. musikalische Welt", Leipzig.

... Selten habe ich das „Lachend die Wahrheit sagen" so betätigt gefunden, wie in diesen „Strafpredigten", wo sich hinter der oft hanebüchensten Grobheit das wärmste und intensivste Interesse an der geliebten Kunst verbirgt und dabei eine ebenso erfreuliche Sachkenntnis wie Vornehmheit und Gediegenheit der Kunstanschauung zu Tage tritt. Man lese insbesondere, was der Verfasser über die Antimelodiker, was er über preußische Militärmusik schreibt, und man wird ihn bei aller Schärfe des Urteils doch der Übertreibung nicht zeihen können. Es ist traurig, daß er Recht hat; aber — er hat recht!

„Rheinische Musik- und Theaterzeitung".

Die „Musikalischen Strafpredigten" geben in diesem Zusammenhang ein doppelt ergötzliches Bild der mit ebenso gründlichster Sachkenntnis als beißender Schärfe beobachteten Dinge im musikalischen Leben. Vieles darin ist einfach „zum Schreien"...

„Chemnitzer Tageblatt".

... mit rücksichtsloser Schärfe und beißender Ironie gegen so manchen Krebsschaden in unserer heutigen Musikpflege loszieht; das geschieht aber alles mit so köstlichem Humor, daß es eine Lust ist, diesen kritischen Fechtübungen zuzuschauen. Überall sind tatsächliche Mißstände in so urkomischer Form und mit so drastischen Bildern und Vergleichen gegeißelt, daß man dem Verfasser oft zujubeln möchte....

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und von
Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. München

Carl Ahl Gesangspädagoge. Vollständige Ausbildung für Konzert und Oper (Instruction in English if desired)
Berlin W 30, Rosenheimerstr. 15 II Sprechst. 10–12.

Bernhard Irrgang
Charlottenburg, Goethestraße 81.
Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.
Anmeldungen schriftlich.

Unter dem Protektorat Ihrer Kaiserlich-Königl. Hoheit, der Frau Herzogin Marie von Sachsen-Coburg und Gotha, Großfürstin von Rußland.

Gesang- und Theaterschule Fessler

Inhaber: Frau Kammersänger Professor **Fessler** und Opern- und Konzertsänger **Scheden.**

Berlin W 30, Nollendorfstr. 15 II.

Vollständige Ausbildung für **Oper, Konzert, Schauspiel, Salon, Deklamation u. Lehrfach, Partien-Studium, Ensemble-Übungen, Chor, Öffentl. Aufführungen.**

Lehrkräfte: Frau Kammersänger Professor **Fessler,** Frau **Josephine Gruson,** ehem. Herzogl. Sächsische Hof-Opernsängerin, Opern- und Konzertsänger **Heinrich Scheden,** Kapellmstr. **Felix Pinner,** Kapellmstr. **Bruno Weyersberg.**

Prospekte gratis und franko.

BERTA STOCKERT
Konzert und Oratorien-Alt.
BERLIN W., Passauerstraße 26.

Kapellmeister.

Die Stelle eines Kapellmeisters des symphonischen Orchesters in **Lausanne, Schweiz** (50 Musiker), ist auf 1. Septbr. 1908 neu zu besetzen. Der Dirigent hat außer den winterlichen Abonnementskonzerten mit Solisten in Lausanne u. Neuchâtel wöchentlich ein Volkskonzert zu leiten. Jahresstelle. Anfangsgehalt Frs. 400 monatlich. Gesuche sind bis 20. Juni an den Präsidenten des Orchestervereins, **Dr. A. Suter,** Lausanne, zu richten.

Paul Moos

Richard Wagner als Ästhetiker
Preis: brosch. M. 5.— gebd. M. 6.—

Moderne Musikästhetik in Deutschland
Preis: brosch. M. 8.— gebd. M. 9.—

Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung zu beziehen

Max Heinecke
Mitgl. d. Waldemar Meyer-Quartetts.
Violine — Bratsche — Klavier — Kammermusik.
BERLIN W 30, Winterfeldtstrasse 14

Dr. Walter Krone
Konzertbegleiter
Berlin NW
Albrechtstr. 16
Fernsprecher III a 8257.

Heinz Beyer
Violoncello * Unterricht und Kammermusik
Mitglied des Waldemar Meyer-Quartetts
Charlottenburg, Englischestraße 8.

Hetty Pape
Lehrerin für Rezitation an der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg
Halensee, Joachim Friedrichstr. 12.

Inka von Linprun
Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin a. d. Musikbildungsanstalt zu Berlin-Charlottenburg
Fernspr.: Charlottenburg 6300. Schillerstr. 58.

Willy Freytag-Frey
Berlin W 15, Kurfürstendamm 34.
Tenorist * Vollständige Ausbildung im Gesang für Konzert, Oper und Oratorien
Sprechstunden 1—2 und 5—6.

Theodor Prusse
Pianist u. Konzertbegleiter.
Für Unterricht schriftliche Anmeldungen erbeten.
BERLIN W 15, Fasanenstraße 65.

Ilka-Helene Hartwig
Herzogl. Braunschweigische Hofopernsängerin.
Gesangsmeisterin für Bühne, Konzertsaal u. Privatstudium.
Berlin W 15, Fasanenstraße 58.
Sprechzeit: 11—2 Uhr.

AUGUST REUSS
Charlottenburg, Dahlmannstr. 3
Unterricht in musikalischer Theorie, Kompositionslehre, Instrumentation.

PAUL G. THIELE,
Gesangspädagoge. ▫ Vollständige Ausbildung für Berufssängerinnen u. Sänger.
Berlin W-Schöneberg, Stubenrauchstr. 9.

Franz Grunicke
Professor. Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W 57, Steinmetzstr. 49 II.

Mieczyslaw Rybier
Geigenkünstler.
Unterricht im Violinspiel u. Kammermusik.
BERLIN W, Bülowstr. 52.

Ernst Petermann
Geigenkünstler ▫ Kammermusik.
Berlin-Charlottenburg
Mommsenstraße 23.

Gustav Friedrich

Konzertsänger und Gesanglehrer

Berlin W Grunewaldstr. 51

Sprechstunde: Montags von 3—4.

Konservatorium der Musik

KLINDWORTH-SCHARWENKA,

verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.

Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.

Direktorium: Prof. X. Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. R. Rebitschek.

Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchesterklassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — **Abteilung für Musikwissenschaften** (deutsch u. englisch).

Aufnahmen wochentäglich von 11—1 u. 5—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Akademie für Musik
JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.
nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Gustav Borchers' Seminar für Gesanglehrer

(gegründet 1898) in Leipzig (gegründet 1898)

Für Chordirigenten (Kantoren), Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen:

Ferienkursus vom 15. Juli—3. Aug. 1907. — Winterkursus vom 7. Okt.—21. Dez. 1907.

Lehrkräfte: Die Univers.-Prof. Dr. Barth (Stimmphysiologie), Dr. Prüfer (Geschichte des a capella-Gesangs), Dr. Schering (Ästhetik), Eitz (Didaktik), Dr. Sannemann (Geschichte des Schulges.), Borchers (Kunstgesangstheorie und Praxis). Prospekte durch Oberlehrer **Gustav Borchers, Hohe Strasse 49.**

Musikinstrumente

für Orchester, Schule u. Haus

Grosses Lager guter alter Geigen.

— Preisliste frei. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke
(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Reellste Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Eichelberg'sches Konservatorium

verbunden mit einer **Theaterschule** für **Oper** und **Schauspiel** und einem **Seminar** zur **Ausbildung** von **Musik-Lehrern** u. -**Lehrerinnen**

Direktion: **Paul Eigers. Fritz Masbach**

I. **Berlin, Charlottenstraße 28** II. **Charlottenburg, Joachimsthalerstr. 19**

Sprechstunden: 12—1 u. 5—6 Sprechstunden: 8½—4½

Ausbildung in allen Fächern der Musik

Elementar-, Klavier-, Violin- und Violoncell-Schule für Kinder vom 6. Jahre an. In beiden Instituten unterrichten dieselben Lehrkräfte.

Eintritt jederzeit ▫ Prospekte kostenfrei durch das Sekretariat.

Elsa Rüegger
Violoncellistin
Unterricht in Violoncell- und Kammermusik
Berlin W. Savignyplatz 5 III.

Max Modern
Violinvirtuose
Direktor des Modernschen Konservatoriums.
BERLIN W. Spichernstrasse 14.
Unterricht im Violinspiel. — Engagements für Konzerte bitte an direkte Adresse zu richten.

Otto Werth, Bariton
Konzert- u. Oratoriensänger.
Berlin W 30
Barbarossastr. 44
Fernspr. Amt VI 14186.

KONSERVATORIUM
Direktion: Ottilie v. Hanuschewski
Ausbildung in allen Fächern der Musik
Berlin W 57, Steinmetzstr. 42.

Walter Scharwenka
Komponist ▫ ▫ Orgel, Klavier und Theorie
Berlin W 15, Fasanenstr. 59
Sprechstunde 9—10.

Käthe Hauffe
Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Berlin W. 30, Motzstrasse 16 6th. II.

Elisabeth Gerasch
Altistin
Berlin W,
Kleiststraße 6.

CLARA SCHWARZ
Mezzo-Sopran * Konzertsängerin u. Gesanglehrerin
BERLIN W. Bayreutherstraße 36. Sprechstunde 3—5.

Albrecht Löffler
Mitglied des Waldemar Meyer-Quartetts. Violoncello-Virtuos.
Berlin W 30
— Kyffhäuserstrasse 19 I. —

Anton Sistermans
Berlin-Halensee
Joachim Friedrichstr. 47.

Helene Reichert
Klavierlehrerin,
Musik-Pädagogin
KARLSHORST-Berlin, Heiligenbergerstraße 20.

Pfannschmidt'scher Chor
Dirigent: Heinrich Pfannschmidt,
Königl. Musikdirektor.
Proben jeden Donnerstag von 7—9 Uhr in der Aula des Dorotheenstädtischen Realgymnasiums, Berlin NW, Georgenstr. 30/31.
BERLIN-PANKOW, Schloßstraße 9. ▭ Fernsprecher: Amt Pankow 3018.

Nicoline Zedeler
(Schule Theodore Spiering)
· Violinvirtuosin und Lehrerin ·
Berlin W, Bambergerstr 18a.

Max Wigodzki ▪ Gesangspädagoge.
Verfasser der „Meistergesangs-Schule" und „Gesangstechnische Übungen".
Leiter des Berliner Konservatoriums, gegr. 1883.
Vollständige künstlerische Ausbildung für Oper und Konzert
Eintritt jederzeit. ▭ Mäßige Bedingungen. ▭ Prospekte kostenlos.
Sprechzeit: 12—1 und 4—5 Uhr.
BERLIN W, Kurfürstenstraße 144, an der Potsdamerstraße.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20.

Jacob Winiezky
Violinvirtuose.
Unterricht im höheren Geigenspiel.
Berlin W.
Bülowstrasse 61 II.

Anna von Gabain
= Pianistin. =
Schülerin von Teresa Carreño.
München,
Schellingstrasse 101 I.
Konzert und Unterricht. Konzertvertretung: Hugo Sander, Leipzig.

Otto Süsse, Bass-Bariton. Lieder-, Balladen- und Oratoriensänger.
Gewissenhafte Ausbildung in Gesang und Deklamation.
Berlin-Wilmersdorf. (Fernspr.: Wil. A. 3992) Gasteinerstraße 9.

Emmi Leisner Konzert- und Oratoriensängerin * Alt- und Mezzosopran
BERLIN W 15, Meierottostr. 3.

Erna Bauer Lieder- u. Oratorien-Sängerin. Mezzo-Sopran
Erteilt Unterricht nach der Lehrweise ihres Gesangs-Pädagogen Heinrich Hasse, Berlin
BERLIN N 65, Antonstraße 46.

CLEMENS SCHMALSTICH Pianist, Komponist, Konzertbegleiter
Kapellmeister am Neuen Schauspielhaus
Berlin W 30, Lindauerstr. 4/5 part.

Cornelie van Zanten Opern- und Konzertsängerin
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen
für den praktischen Beruf wie für Pädagogik
Sprechstunden schriftl. anzufragen Berlin W, Regensburgerstr. 8.

Carl Halir Professor a. d. Kgl. Hochschule f. Musik.
Berlin W 15, Lietzenburgerstrasse 46 part.
(Tel.: Wilm. 1286) Dienstag und Freitag 3 — 4.

Brigitta Thielemann

Lieder- und Oratorien-Sängerin,
Alt und Mezzo-Sopran.
Stimm-Bildnerin.
Berlin W. 30, Neue Winterfeldtstr. 12.

Schweriner Musikschule

Direktion: Frau Dr. Luise Krause
Vollkommene Ausbildung in allen Fächern der Musik. Anschauungsunterricht.
Seminar zur Ausbildung von Klavierlehrern und -Lehrerinnen. Eintritt jederzeit.
Prospekte kostenlos.
Berlin W 50, Marburgerstrasse 15d. Fernsprecher: Charlottenburg 8170.

Anna Stephan

(Altistin) • Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch
(vormals Leiter des Riemann-Konservatoriums in Stettin)
Berlin W. 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Töchter-Pensionat ▫ Froebelschule
Berlin W., Bülowstrasse 82. Fernsprecher VI. 7601.
Ausbildung nach Froebelscher Methode für Kinder-Fräulein, verbunden mit Koch- und Haushaltungs-Institut. Unterricht in Sprachen und Musik. Prospekte kostenfrei. • • • • • •
Direktion: Frau Clara Krehmann.

PAUL ELGERS
Ausbildung im
Violinspiel • • • Kammermusik
Charlottenburg, Bleibtreustrasse 47.

Franz Zimmermann
Gesangliche Ausbildung für Oper und Konzert. Gesunde Tonbildung. Empfohlen durch den Kgl. Hofopernsänger Wilhelm Grüning. Verfasser der Broschüre: Einheitliche Gesangskunst, verlegt bei Josef Singer, Hofverlagsbuchhandlung Strassburg i. E. (1 Mk.)
Berlin SW. Plan-Ufer 80, part.

Gustav Lazarus
Direktor des Prof. Breslauerschen Konservatoriums und Seminars.
Berlin W. 57, Bülowstrasse 2.

Hugo Kienzler, Hofopernsänger a. D.
Meisterschule
für Gesang und dramatische Kunst.
Vollkommene Gesangsausbildung bis zur Opern- und Konzertreife. Plastische Bewegungen und Gesichtsausdruck. Bühnenfertige Durcharbeitg. der Repertoire-Partien.
Eigene Werke
im Verlage H. Schröder Nachf. Berlin W. 30:
1. Sechs Solfeggien mit Vorübungen auf der Grundlage der Intervalle.
2. Moderne Solfeggien zur Vorbereitung des Opernstudiums.
3. Lehrbuch der dramatischen Kunst, mit besonderer Berücksichtigung des Opernstudiums. (Im Erscheinen.)
Berlin W. 50, Passauerstrasse 37a I.
Sprechst.: 3—4 Uhr. Tel.: Charl. 2072

Ella Schmücker
Konzertsängerin Sopran
Steglitz-Berlin, Belfortstraße 14.

Käte Becker, Sopran, Konzert- u. Oratoriensängerin, **Charlottenburg**, Witzlebenstr. 1 II.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Akademie für Kunstgesang

von **MAX GIESSWEIN,**
Königl. Sächsischer und Württembergischer Hofopernsänger a. D.
BERLIN W. 50, Kulmbacher Straße 6.

Einzel- und Klassenunterricht. Dramatischer Unterricht.

Spezialität: **Wiederherstellung verbildeter Stimmen.**

☛ Auf Grund langjährigen Studiums bei ersten Meistern, eingehenden Studiums der Stimmphysiologie sowie erfahrungsreicher Bühnentätigkeit in ersten Stellungen als lyrischer und Heldentenor an ersten Theatern (Stadttheater Hamburg, Frankfurt/Main, Hoftheater Dresden, Stuttgart) bin ich in der Lage, eine gründliche gesangstechnische und dramatische Ausbildung jeder Stimmgattung (für Oper und Konzertsaal) bis zur völligen künstlerischen Reife zu verbürgen.

Eugen Tetzel — Jane Tetzel-Highgate

:: :: Klavierpädagog :: :: — Lehrerin des Kunstgesanges (Etelka Gerster)

Berlin W 30, Bambergerstrasse 28

Neuer Lehrgang des Klavierspiels. Preis 3 Mk. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof.

Vera Maurina-Press

Klaviervirtuosin, Lehrerin an der John Petersenschen Akademie
Berlin W, Neue Winterfeldstrasse No. 31.

CLARA HOPPE, Komponistin und Gesanglehrerin **CHARLOTTENBURG II,** Knesebeckstr. 76. Sprechst. Freitag 5—7 Uhr.
Lieder und Balladen, Kompositionen nach eigenen Dichtungen für Orchester, Klavier und Singstimmen im Verlage von **Richard Kaun, Robert Krohn, Ries & Erler, Berlin.**

Otto Nikitits

Violinist ▫ Geigenunterricht und Kammermusikspiel.
Berlin W. 57,
Bülowstr. 34.

Dario Saavedra, Pianist, Konzert und Unterricht, **BERLIN-W. 1,** Uhlandstr. 135.

Martha Braun Sopranistin. Gesangschule. Ausbildung für Oper und Konzert. **BERLIN W 50,** Neue Ansbacherstrasse 15.

Fritz Masbach
Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W.,
Uhlandstraße 39.
Konzertdirektion
Eugen Stern, Berlin.

Zahn-Atelier
W. 15, Uhlandstraße 53 I.
Für Künstler. **Frau M. Nisse,** Für Künstlerinnen.
Dentistin.
Zahnersatz in Metall u. Kautschuk. Kronen, Brücken ohne Gaumenplatte.
Sprechzeit: 9—1 u. 3—6 Uhr.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck als Fracht- und Eilgut.
Empfangnahme und Zustellung ankommender Reiseeffekten.

Emilie v. Cramer Gesangunterricht Methode Marchesi. BERLIN, Bayreuther Strasse 27.

Jeanne van Oldenbarnevelt, Spezialistin für Tonbildung, hygienisches Sprechen und :: : Atemgymnastik : :: **Berlin,** [illegible] 7
„Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Kunst und der Wissenschaft"
(zur Behandlung und Heilung von kranken Stimmen, Kehlkopf-, Bronchial-, Lungenspitzenkatarrhen und Asthma).
Für Sänger, Schauspieler, Offiziere, Prediger, Lehrer usw.
Broschüre mit 20 Textabbildungen, Modell und Übungstafel. Preis 4 Mk. — Zu beziehen durch den Verlag **W. Möller** in **Oranienburg** b. Berlin, **Albert Stahl,** Musikhandlung, **Berlin W 35,** Potsdamerstr. 39, und durch jede Buchhandlung.

Schule für Lautenspiel und Kunstgesang
Schmid-Kayser, BERLIN W. 50, Spichernstrasse 7.

Für Oper und Operette
erteilt volle dramatische Ausbildung: Plastik, Mimik, Grazie, Atemtechnik (System Serafine Détschy) sowie Gesangunterricht
Laura Détschy, em. Hofopern- u. Opernsängerin,
Berlin W. 50, Neue Ansbacherstrasse 20.

Hermann Franz
Pianist u. Korrepetitor
Ausbildung für Klavier, Theorie, Instrumentation
Charlottenburg-Berlin
Kaiser Friedrichstr. 46

Albert Jungbluth
Berlin W. 30, Winterfeldstrasse 35.

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Fritz Becker
Violoncello
Mitglied des Schnirlin-Trio
Konzertdirektion Hermann Wolff
Berlin W. 50, Fürtherstrasse 8.

Valerie Zitelmann
Unterricht in Stimmbildung, Aussprache und Vortrag.
Altistin, Lieder- u. Oratoriensängerin.
Berlin W. 62,
Kleiststr. 37
(dicht am Nollendorfplatz).

Konservatorium des Westens
Grolmannstrasse 27, am Savignyplatz.
Direktion: Anna Schäfer und Otto Hntschenreuter.
Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfänge- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch ½8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Otto Hntschenreuter
Vollkommene Ausbildung im Violoncell-, Kammermusik- u. Orchesterspiel, sowie in der am Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstrasse 44, Berlin W) und am Konservatorium des Westens (Grolmanstr. 27, Charlottenburg) neu eingeführten allgemein-bildenden Elementarlehrmethode f. Lehrende und Lernende. BERLIN W 62, Lutherstraße 44.

Fanny Opfer
Hoher Sopran.
Konzert- und Oratoriensängerin.
Gesanglehrerin.
Berlin W., Bülowstraße 32 part.
Sprechstunden 3—4. Fernsprecher VI, 13095.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W., Kleiststraße 27.

Leo Zelenka—Lerando
Harfenvirtuose
Im Repertoire vorwiegend Manuskript-Kompositionen moderner Tonsetzer.
Künstlerischer Einzelunterricht.
Berlin-Charlottenburg,
Pestalozzistr. 71.

LOLA RALLY
Kgl. Sängerin
Hoher Sopran
Konzert und Oratorien
BERLIN W,
Neue Winterfeldstr. 30.

Luise Geller-Wolter — Altistin — Charlottenburg, Grolmannstr. 28.

Theo Görger — Kammersänger (Bariton) — Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert — BERLIN SW, Gneisenaustr. 2.

Willi Kewitsch — Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. — Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstrasse 17.

AUGUST WEISS — Klavier u. Komposition — Berlin W 30, Luitpoldstr. 21.

Wichtig für Wagnersänger

☛ Keine italienische Methode.

Der Sprechgesang — (Das pathetisch gesprochene Wort) — als Grundlage einer rationellen Stimmbildung.

Einzig richtiger Weg zur höchsten Vollendung des Kunstgesanges.

Berlin W. 30, Heilbronnerstr. 26.

Sprechstunde 4—5. Fernspr. Amt VI, 17898.

Jung-Janotta, Gesangspädagoge.

Dr. Bruns-Molar

Gesangspädagoge, Lehrer für Solegesang am Stern'schen Konservatorium

BERLIN W 50, Spichernstr. 17.

Sprechstunde: 1—2 Uhr.

Verfasser der Schriften:

1. Das Problem der Kontraltstimme. M. 3.— (Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.)
2. Neue Gesangmethode nach erweiterten Grundlagen vom primären Ton, gemeinfasslich dargestellt. M. 3.— (Otto Dreyer, Berlin W 57.)

Anerkennungsstimmen durch die gesamte Presse.

Reinhold Vorpahl

☛ Langjähriger Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels

Berlin W 50 Nürnbergerstrasse 25 ····· Amt Chlttbg. 5016 ·····

Verfasser

der „Neuen Reform Mandolinen Schule" II. Aufl.

des „Schatzkästlein für Guitarre-Freunde"

und Vorpahls „Mandolinen Album" I Eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz.

SIGA GARSO — Hofopernsänger a. D. — Pädagoge für Kunstgesang

Lose Tonbildung · Singen ohne Anstrengung

Berlin W 30, Barbarossastr. 52

☛ Neuestes Werk: ☚

„Schule der speziellen Stimmbildung"

auf der Basis des losen Tones mit praktischen Übungen. Preis 2 M.

Im Verlage von CHR. FR. VIEWEG, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin.

Leibnizstrasse 85, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Knie, Bismarckstr., Savignyplatz, Charlottenburg.

Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik. Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen. — Chorschule.

45 Lehrkräfte. U. A.: Julius Lieban, Kgl. Hofopernsänger; Frau Prof. Rosa Sucher, Kgl. Kammersängerin; Fräulein Prof. Cornelie van Zanten, ehem. Kgl. Opernsängerin; Frl. Konzertmeister Inka von Linprun, Geigenkünstlerin; Prof. Richard Hansmann, Janko-Klaviatur; Victor Hansmann, Komponist; Dr. Karl Storck; Prof. Kwiekampff; Willibald von Sadler-Grün; Franz Magnus-Bertinetti, Gesangsmeister; Prof. William Wolff; Felix Brandes; Dr. Erich Urban; Alexis Schönlank, ehem. Mitglied des K. K. Hofburgtheaters in Wien.

Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonielehre usw.

Eintritt jederzeit. — Prospekte werden kostenlos zugesandt.

Direktion:

Max Battke, Sprechstunden 4—6 Uhr. Frau **Margarethe Kahr-Goiz,** Sprechstunden 11—1 Uhr.

Professor Waldemar Meyer Waldemar Meyer-Quartett
Berlin-Charlottenburg,
Giesebrechtstrasse 10.

Franz Magnus-Bertinetti Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.
Ausbildung im Kunstgesang. ▫ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

Willy Deckert
Violoncell-Virtuose
Berlin-Charlottenburg
Kantstrasse 122.

Max Vogel
BERLIN-FRIEDENAU
Saarstrasse 1
Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre, Instrumentation u. Komposition

Emil Olbrich
Konservatorium
BERLIN-SCHÖNEBERG
Apostel Paulusstrasse 7, am Wartburg-Platz
Unterricht in Gesang, Klavier- und Violinspiel, Theorie und Komposition

Arthur Spengler, Pianist
Konzertbegleiter von Frau Brigitta Thielemann
Berlin N., Schivelbeinerstr. 6
(Stadtb.: Schönhauser Allee)

Fritz Otto
Kapellmeister * Konzertbegleiter.
Korrepetition für Opern u. Oratorien.
Vortragsstudium für Liedergesang.
Berlin W. 50, Pragerstr. 5, Sprechzeit: 1—3.

Marianne Wolff
Altistin ▫ Konzert- und Oratoriensängerin.
Gesangspädagogin.
Berlin W., Holsteinischestr. 36a.

Albert Hufeld
Pianist, Solist und Konzertbegleiter.
Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.
Berlin-Wilmersdorf, Holsteinischestr. 111.
Fernsprecher: Amt Wilmersdorf 2862.

Anton Wilhelm Leupold, **se**
Gertrud Leupold-Igel, **ran u. Alt)**
BERLIN SW 47, Yo kstrasse 89.

Neudrucke
der
Literatur
in ihren wichtigsten Werken, herausgegeben und erläutert
von
Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Wegeler und Ries: Biographische Notizen über Beethoven. Mit verschiedenen Beilagen. geh. M 3.—, geb. M 4.—

Gerhard von Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause. Mit vielen Abbildungen. geh. M 3.—, geb. M. 4.—

Wilhelm v. Lenz: Beethoven. Das Leben des Meisters. geh. M 4.—, geb. M 5.—

Anton Schindler: Beethovens Leben. (Erscheint im Herbst d. J.).

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Alfred **APEL** BERLIN W
Potsdamerstr. 80

Meisterklassen für Klavierspiel

Technische Spezialkurse
zur Entwicklung höchster virtuoser Leistungsfähigkeit.

Korrektur fehlerhafter Spieltechnik. Repertoire-Studium.

Einzel-(Privat-)Unterricht. Unterrichtssprache: Deutsch, :: :: Englisch, Französisch. Sprechstunde 11—1. :: ::

Für den Reklameteil: Wolfgang ion, Berlin. XXIV Druck von Herrosé & s, G. m. b. H., Wittenberg.

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24
Magazin: Jungfernstieg 34.

Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.

Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei. etc. etc. etc.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. Max Reger.

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfasste, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tourneen zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und vornehme Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich, in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma Bechstein ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei den anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. **Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann,** und die sich jeder Spielweise anpassen. Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfarbungen.